

Wall Paintings¹

Wandmalereien¹

Lâtife Summerer

The paintings, which are varied in length, were arranged in narrow registers along the timbers following a principle of oriental art tradition. The friezes are separated by straight baselines, double waves and zigzag bands. Some friezes are fitted in the height of one beam, while others straddled two timbers. The northern rear wall, where the *kline* was possibly placed, was divided into five friezes, while on both of the lateral walls only two friezes can be detected. The only preserved lintel beam of the southern wall was also painted. Each frieze bears a different painting (Fig. 1. 13. 17. 35. 39).

Since only some of the paintings, perhaps half, are well-preserved enough to recognize a figure, it is not sure whether the tomb chamber was originally adorned completely or the paintings were limited to the upper portions. It is clear, however, that all four walls of the chamber bear paintings including a number of different themes. The surface of some beams is largely deteriorated, their paint is completely lost. The lower beams of the rear wall and the western lateral wall lost their paintings largely due to the niches cut for secondary burials.

We observe that the figures move in opposite directions on some neighboring beams, which suggests a *boustrophedon* (i.e., "ox-turning") arrangement. This alternation of directions may be no more than a decorative trait to bring variety to the design on the wall. The assessment whether the scenes depicted on the individual friezes should be read as continuing narratives or isolated representations is not easy. Are they are of mytho-

Die Wandmalereien, die in schmalen Registern entlang der Balken in unterschiedlicher Länge angeordnet sind, entsprechen einer orientalischen Kunsttradition. Die Frieze sind mit geraden Linien, Doppel-Wellen und Zickzackbändern voneinander getrennt. Einige Frieze sind auf die Höhe eines Balkens angepasst, während andere sich über zwei Balken erstrecken.

Die nördliche Rückwand, wo möglicherweise die Kline stand, wurde in fünf Frieze unterteilt, während sich auf den beiden Seitenwänden jeweils nur zwei Frieze nachweisen lassen (Abb. 1. 13. 17. 35. 39). Von der Südwand ist nur ein Balken erhalten. Bildfrieze sind jeweils mit einem anderen Bild bemalt. Da nur ein Teil der Bilder, vielleicht die Hälfte, soweit erhalten ist, um darauf Figuren erkennen zu können, lässt sich schwer beurteilen, ob die Grabkammer ursprünglich ganz mit Bildern geschmückt gewesen ist, oder ob die Malereien nur auf den oberen Grabkammerteil begrenzt waren. Fest steht jedoch, dass alle vier Wände der Kammer mit Bildern unterschiedlicher Thematik bemalt wurden.

Die Oberfläche und damit die ursprüngliche farbliche Fassung sind bei einigen Balken gänzlich verloren. Die Balken in den unteren Lagen der nördlichen Rückwand und der westlichen Seitenwand haben ihre Malereien eingebüßt, als hier Nischen für Nachbestattungen eingerichtet wurden.

Soweit erhalten, lässt sich in den Friesen eine Tendenz beobachten, dass die Figuren sich auf den benachbarten Balken in entgegengesetzter Richtung bewegen, was auf eine *boustrophedon*, d. h. „furchenwendige“ Anordnung hinweist. Dieser Richtungswechsel in der Bewegung der Figuren wurde wahrscheinlich nicht ein-

Duvar Resimleri¹

Lâtife Summerer

Duvar resimleri, oryantal sanat geleneklerine uygun olarak, kirişler üzerinde farklı uzunluklarda ve dar şeritler halinde düzenlenmiştir. Frizler düz çizgiler, çift dalga veya zikzak bantlarla birbirinden ayrılmıştır. Bazı frizler giriş seviyesinde biterken bazıları iki giriş üzerine yayılmıştır (Res. 1. 13. 17. 35. 39). Muhtemelen ölü sedirinin (*kline*) dayandığı kuzey arka duvar beş frize bölünmüştür. Yan duvarlarda ise yalnızca ikişer friz tespit edilebilmiştir. Güney duvarından sadece kapının üzerinde bir söve girişi kalmıştır. Her frizde farklı bir resim yer alır.

Duvar resimlerinin yalnızca bir kısmı, muhtemelen yarısı, üzerlerindeki figürler ayırt edilebilecek kadar iyi korunabildiği için, resimlerin mezar odasının tamamını mı kapladığı yoksa yalnız üst kısımlarla mı sınırlı olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak mezar odasının her dört duvarının da değişik konular içeren resimlerle süslediği kesindir. Bazı kirişlerin yüzeyleri ileri derecede çürüdüğü için üzerlerindeki resimler ko-



1 Tatarlı mezar odasının dijital restitüsyonu kuzey doğu köşe
Tatarlı, digital reconstruction of the tomb chamber, Northeast corner
Digitale Rekonstruktion der Grabkammer, nordost Ecke
(A. Hartmann)



3 Tatarlı, savaş frizi, replik
Tatarlı, battle frieze, replica
Schlachtfries, Replik

ing error. Such an error could easily have been corrected by the artist by painting over it. Rather, it seems that the artist changed his model in order to follow an Anatolian convention of strict symmetrical representation, as can be observed on the Late Hittite reliefs from Karatepe (Summerer 2008).

The sickle-shape daggers, which are quite unusual for Greek weapon dance representations, also seem to be a local peculiarity, since the use of war sickles (*drepanai*) is well attested in Anatolia (Sekunda 1996). Herodotus (7. 92) mentions war sickles being used by the Lycians and Carians, but, interestingly, not by the Phrygians. An iron sickle was excavated near the city gate at Sardes in a military context datable to the mid-sixth century BC (Cahill 2010, 429 Cat. 25). On the inner wall of the Heroon at Trysa from the 4th century BC there are scenes depicting the fall of Troy that also show warriors equipped with sickles (Sekunda 1996, Fig. 10).

The representation of a weapon dance in a tomb context is not astonishing, since pyrrhic dances played an important role during the funeral rites, as in the case of the Polyxena Sarcophagus from the Troad (Ceccarelli 1998).

Mit Helm, Schild und Speer in voller Rüstung aufgeführte Tänze kommen auf griechischen Vasen häufig vor (Ceccarelli 1998). Auf dem Holzfries gibt es jedoch bei den Kriegern auf der rechten Seite eine Besonderheit: Es ist unklar, mit welchem Arm sie ihren Schild halten. Die Schilde sind im Vordergrund wiedergegeben und verdecken die Körper vollständig. Es wäre aber zu erwarten, dass der Schild jeweils mit dem rechten Arm gehalten wird, der ist jedoch erhoben und schwingt den sichelförmigen Dolch rückwärts. Der rechte Arm kann also den Schild nicht tragen, folglich scheint er in der Luft zu schweben. Diese unkorrekte Wiedergabe geht sicher nicht auf einen Malfehler zurück, denn ein solcher hätte leicht behoben werden können. Vielmehr scheint es, dass der Künstler diese Darstellungsweise gewählt hat, um einer anatolischen Kunsttradition mit streng symmetrischer Darstellungsweise zu folgen, wie man diese bei den späthethitischen Reliefs aus Karatepe beobachten kann (Summerer 2008, 270). Die Sichelform der Dolche, die wiederum ungewöhnlich für die griechischen Waffentanzdarstellungen ist, geht sicher auch eine lokale Besonderheit zurück, da die Verwendung der Sichelwaffen (*drepanai*) in Anatolien gut bezeugt ist (Sekunda 1996, Abb. 10). Herodot (7. 92) überliefert die Verwendung von Sichelwaffen bei Lykiern und Karern, interessanterweise aber nicht bei Phrygern. Eine Eisensichel wurde in Sardes in einem militärischen Kontext aus der Mitte des 6. Jh. v. Chr. in der Nähe des Stadttors gefunden (Cahill 2010, Kat. 25). Eine Innenwand des Heroon von Trysa aus dem 4. Jh. v. Chr. zeigt auch Krieger mit Sicheldolchen innerhalb einer Szene um den Fall Trojas (Sekunda 1996, Abb. 10).

Die Darstellung eines Waffentanzes in einem Grabkontext ist nicht erstaunlich, da phrygische Tänze bei den antiken Todenfeiern eine wichtige Rolle spielten (Ceccarelli 1998), wie dies auch beim Polyxena-Sarkophag aus der Troas zu sehen ist. Dort werden die Tänzer in Begleitung von Musikern, auf Zehen stehend gezeigt. Bemerkenswerterweise fehlt auf dem Holzfries ein Musiker, der bei Waffentanzdarstellungen üblich ist. Dies, zusammen mit den Sichelwaffen der Tänzer, deutet darauf hin, dass der Tatarlı-Fries wahrscheinlich eine lokale Version des Waffentanzes zeigt, der ohne Musik, ähnlich wie beim heutigen Schwert-Schild-Tanz aus Bursa, allein zum Klang der klirrenden Schwerter und Schilde, vorgeführt wurde.

şeklinde hançer ve mızraktan oluşan aynı silahları taşırlar. Hilal dekoruyla süslü yuvarlak kalkanın örnekleri Doğu Yunan sanatında bulunabilir (Res. 2b). Miğfer tipi tam olarak görünmüyorsa da, kafanın tepesinden arkaya doğru inen sorguçlar çok belirgindir. Aynı silahlar, karşı karşıya gruplama ve savaşçıların topuklarını yukarıya doğru kaldırmış olmaları bunun normal bir düellodan ziyade bir savaş dansı sunumu olduğunu gösterir. Miğfer, kalkan ve mızrakla yapılan dansların resimleri Yunan vazoları üzerinde de sık görülür. Ancak ahşap frizde sağ tarafa yönelmiş savaşçılarda garip bir özellik göze çarpar: Bunların hangi kollarıyla kalkanlarını taşıdıkları belli değildir. Kalkanlar ön plandadır ve savaşçıların vücutlarını neredeyse tamamen örter. Bu nedenle kalkanların savaşçıların sağ kollarına asılı olması gerekir. Ancak sağ kolları hançerleriyle birlikte geriye doğru hamle yapmış olarak gösterilmiştir. Bu durumda kalkanlar sanki havada uçuyormuş gibi görünür. Tasvirdeki bu tutarsızlık herhalde bir hata değildir, çünkü böyle bir hata kolayca düzeltilebilirdi. Burada ressam Karatepe Neo-Hitit kabartmalarında da görüldüğü gibi bir Anadolu sanat geleneğini takip ederek tam simetrik kompozisyonu tercih etmiştir (Summerer 2008).



4 Tatarlı, savaş frizi sol uç;
en soldaki piyade figürü
yağmalama sırasında
ortasından kesilmiş
Tatarlı, battle frieze, far left
edge; the foot soldier at far
left was destroyed during
the looting
Schlachtfries, am linken
Rand des Balkens ein
Fußsoldat während der
Plünderung des Grabs
mittendurch geschnitten
(R. Hessing)

leader's quiver hangs over his back, the archers have quivers that hang around the waist. The uniform costume and weaponry of these two archers indicate an infantry unit, to which the leader also belonged. Infantry regiments of the Persian army were equipped with bows and spears, and thus they were distinguished as "spear-bearers" (aršibara) and "bow-bearers" (vaččačbara). The lack of spear-bearers is remarkable in this battle-scene. This is even more astonishing as they are depicted in a procession frieze that accompanied the battle frieze in the same tomb chamber (Fig. 28). According to the clay tablets from the Persepolis fortification archives, the lance-bearers did not play an important role as combat troops in the Persian army, as they were mainly used to escort and protect traveling royalty (Henkelman 2002).

Chariot

The two-wheeled chariot is pulled by a biga (Fig. 9). A red-painted eight-spoke wheel is studded with hobnails for impassable terrain. At the middle of each spoke is a decorative carving. The axle end appears at the rear of the box that is indicated as a red painted disc without decoration. The chariot body is quite deep and its top edge is approximately at the hip of the occupants.

The side of the box is curved at the upper rim. The box is covered in gray, but its rim is carefully preserved in order to indicate nails with red and black dots on the wooden surface. The draught pole seems to rise from the front side of the box with a very steep upward curve and ends at the necks of the horses. A small triangular object is hanging at the draught end, and may represent a small bell. Two black vertical lines connect the draught pole with the neck yoke. The horses are long-bodied and ram-headed, with short, thick necks and heavy crests. Their long tails reach the ground. The harnessing is elaborately rendered with herring bone decoration to indicate a sprang fabric. It consists of a neck strap, to hold the yoke in place, and a backing element in the form of a strap that passes under the belly and joins up with the yoke. Two further straps decorated with strokes lead along the

Der persische Vorkämpfer trägt einen runden und rotbemalten Ohrring. Sein Gesichtsprofil mit langer, leicht gebogener Naselinie und der leicht hervortretenden Unterlippe scheint das Idealporträt eines Persers wiederzugeben. Sein schweres Kinn ist von einem dicken schwarzen Bart umrahmt. Eine geschwungene Augenbrauenlinie umgibt sein großes Auge, das, anders als die mandelförmigen Augen der anderen Figuren winklig ist.

Persische Fußkämpfer

Die beiden Bogenschützen am linken Ende des Balkens haben die gleiche Haar- und Barttracht und die gleiche Kopfbedeckung wie der Vorkämpfer (Abb. 4. 7). Außerdem tragen sie gleicherweise die perselamische Hoftracht. Da diese Figuren mit weniger Sorgfalt gemalt wurden, sind manche Details, wie die Zacken der Krone und Gewandfalten nicht deutlich wiedergegeben. Der einzige wirkliche Unterschied zwischen dem Kommandanten und diesen Infanteristen der hinteren Reihen ist die Trageweise des Köchers. Statt über der Schulter, wie beim Anführer, ist der Köcher um die Taille befestigt. Mit einheitlicher Tracht und Bewaffnung repräsentieren diese Bogenschützen wohl eine Infanterieeinheit, zu der auch der Anführer der Gruppe gehörte. Laut Schriftquellen waren die Infanterieeinheiten der persischen Armee mit Bogen und Speeren ausgerüstet und wurden als „Lanzenträger" (aršibara) oder als „Bogenträger" (vaččačbara) unterschieden (Summerer 2007b, 18). Das Fehlen der Lanzenträger in dieser Kampfszene ist jedoch bemerkenswert. Dies ist umso erstaunlicher, als diese in der Prozessionsszene repräsentiert sind, die sich unmittelbar unter dem Kampffries befindet. Diese Merkwürdigkeit könnte sich vielleicht durch eine historische Gegebenheit erklären. Laut Tontafeln aus dem Archiv der Festungsmauer in Persepolis spielten die Lanzenträger als Kampfgruppen in der persischen Armee keine Rolle, sie wurden überwiegend für die königliche Eskorte auf Reisen eingesetzt (Henkelman 2002).



7 Tatarlı, savaş frizi ayrıntı, Pers lider ve İskitli düşman
Tatarlı, battle frieze, Persian leader and his Scythian foe
Tatarlı, Schlachtfries, Perser und sein sykischer Feind
(R. Hessing)



9 Tatarlı, savaş frizi ayrıntı, Perslerin savaş arabası
Tatarlı, detail of the battle frieze, battle chariot
Tatarlı, Detail des Schlachtfrieses, Streitwagen
(R. Hessing)

bodies of the horses and intersect each other under the horses' tails and finally disappear under the box of the chariot. Four reins, two red and two black, appear first at the cheek of the horses, then pass through the ring at the yoke and finally go back to the driver's hands. Remarkably, the horses are shown in ambling posture, which contrasts with the galloping horses behind them. Ambling chariot horses are in fact typical for convoy scenes, but are quite odd in a battle scene. This oddity may indicate that the motif of the chariot was borrowed from a procession scene, such as the one that has been depicted on the North wall of the same tomb chamber. On the chariot, a two-man-crew is clearly recognizable: an archer and a charioteer both wear a fringed cuirass *pteryges* and *tiara* (Fig. 9). The man in the background has his right hand on the reins while he holds a goad with his left hand.

The type of chariot box with curved siding and the studded wheel with eight spokes corresponds to Achaemenid chariot depictions. The arch-shaped draught pole of the chariot and the harnessing of the horses, however, are quite unusual. This war chariot type seems to be a particular one since it also appears on the northern rear wall of the Tatarlı tomb chamber, but it is found nowhere else.

The role of chariotry within the Persian army as a whole is a much discussed topic. Modern views of chariot warfare are especially confusing and contradictory (Summerer 2007a). According to some scholars, war chariots were primarily a "mobile firing platform". Others consider the chariot as a prestige vehicle of social standing. It has been suggested that chariots were designed to terrify the enemy and break up his battle formation, thus enabling the mounted troops and infantry that followed to charge and decide the battle.

Cavalry

The chariot is followed by two formations of mounted archers, in two rows behind each other (Fig. 10a-b). The first row consists of four riders, while three riders form the second row. All riders are wearing trousers with multicolor zigzag patterns indicating a fabric of the sprang-technique, a method of constructing textiles

Streitwagen

Der zweirädrige Wagen wird von einer Biga gezogen (Abb. 9). Das rote achtspeichige Rad ist für unwegsames Gelände mit Nägeln besetzt. Die Speichen sind im Mittelbereich mit dekorativen Schnitzereien wiedergegeben. Der Wagenkasten ist ziemlich tief, und seine Oberkante reicht etwa bis zur Hüfte der Insassen. Der obere Rand des Wagenkastens ist geschwungen. Der Wagenkasten selbst ist grau bemalt, sein Rand aber sorgfältig ausgespart und mit roten und schwarzen Ziernägeln besetzt. Auf der Rückseite sind zwei symmetrisch eingeritzte Köcher erkennbar, die farblich nicht weiter differenziert sind. Die Deichsel steigt von der Vorderseite des Wagenkastens steil auf und endet über den Hälsen der Pferde. Die bogenförmige Deichsel endet mit einem kleinen dreieckigen Objekt, das wohl ein kleines Glöckchen darstellt. Zwei schwarze vertikale Linien verbinden die Deichsel mit dem Joch. Die Pferde sind langleibig und ramsköpfig, mit kurzem, dickem Hals und üppiger Mähne. Ihre langen Schweife reichen bis zum Boden. Die Schirung ist kunstvoll mit Grätenmuster wiedergegeben, um eine gewebte Struktur anzudeuten. Sie besteht aus einem Halsgurt, um das Joch am Platz zu halten, und einem Trägerelement in Form eines Schlaufengurts, das unter dem Bauch des Pferdes läuft und mit dem Joch verbunden ist. Zwei weitere, mit Strichen angedeutete Gurte führen entlang der Pferdekörper, überschneiden einander unter den Pferdeschweiften und verschwinden schließlich unter dem Wagenkasten. Vier Zügel, zwei rote und zwei schwarze, erscheinen zuerst über den Wangen der Pferde, dann laufen sie durch den Jochring und enden schließlich in den Händen des Fahrers. Bemerkenswerterweise sind die Pferde im Passgang gezeigt, der im Kontrast zu den galoppierenden Pferden hinter ihnen steht. Der Passgang kommt im Normalfall bei den Pferden der Konvoidarstellungen vor und ist ungewöhnlich für eine Kampfszene. Diese Merkwürdigkeit deutet darauf hin, dass das Motiv des Wagens von einer Prozessionszene, wie sie an der Nordwand der Grabkammer dargestellt ist, übernommen wurde. Auf dem Wagen ist eine Zweimannbesatzung deutlich erkennbar: ein Bogenschütze und ein Wagenfahrer, die jeweils Panzer, *pteryges* und *tiara* tragen. Der Mann im Hintergrund hält die Zügel in der rechten Hand, während er in der Linken eine Peitsche trägt.

Persler ve İskitler Arasında Savaş

Münih'den geri gelen ve doğu duvarından sökülmiş kiriş parçalarından ikisi, Perslerle İskitler arasındaki bir savaş sahnesini gösterir (Res. 3. 13. 39). Sahnede toplam 33 savaşçı, 15 at ve bir araba bulunmaktadır. Ancak parçalar yerlerine yerleştirildiklerinde sağ tarafta yaklaşık 20 cm bir ek-sik kaldığı görülür. Bu parça muhtemelen yağmalama sırasındaki kesintiye kurban gitmiş ve üzerindeki figürler geriye getirilemeyecek şekilde kaybolmuştur. Yağmacılar kirişi yerinden keserken figürlere pek dikkat etmeden sol taraftaki en son figürü ortasından kesmiş olmalıdırlar. Şimdi bu figürün yalnızca yayıyla birlikte öne uzattığı kolu ve yüzünün ön kısmı görülebilir (Res. 4). Bu friz ayrıntılı bir savaş sahnesinin şimdiye kadar bulunmuş en eşsiz örneğidir, kültür ve askerlik tarihi için büyük önem taşır.



10a Tatarlı, savaş frizi ayrıntısı, Persli binici okçular
Tatarlı, detail of the battle frieze, Persian mounted bow men
10a Tatarlı, Detail des Schlachtfrieses, Persische Bogenschützen zu Pferd (R. Hessing)



10b Tatarlı, savaş frizi ayrıntısı, Persli binici okçular, replik
Tatarlı, detail of the battle frieze, Persian mounted bow men, replica
10b Tatarlı, Detail des Schlachtfrieses, Persische Bogenschützen zu Pferd, Replik (R. Hessing)

by his purposeful thrust, and on the other hand, by the gesture of his opponent, who is unable to defend himself. Confidence in his equipment and self-confidence in front of his army show his military virtues and his leadership. The bond between leader and led is shown by the uniform costume and equipment. The Persians win because of their superior battle discipline which is visible in the closed formations of their regiments. Moreover, superior weaponry provides the Persians with the ability to outreach the enemy. Such an image must have created antipathy towards the enemy, but solidarity with the victorious Persian army in the viewer's mind.

The image clearly defines oppositions between "the strong self and a weak enemy". Such a narrative mode of "speaking" battle scenes is unknown in Achaemenid art to date, since illustrations of warfare are generally rare (Fig. 6). The Persian "superpower" is conveyed only in extremely abbreviated combat scenes mainly on seal images, where the enemy can be depersonalized and dehumanized. The evidence of the Tatarlı painting suggests that these abbreviated illustrations of "Persian victory" were possibly adopted from detailed battle representations which are not preserved. Battle scenes are often represented on grave monuments. The major difference between the Tatarlı battle painting and those shown on other tombs in Western Anatolia is the richness in detail shown in the Tatarlı painting with a large army equipped with chariots, and with specifically Persian participants, including the central protagonist.

The Scythian enemy is unusual in the battle scenes of Anatolian funerary art. Other battle images from Anatolian funeral contexts, such as the wall paintings in the Karaburun tomb (see Miller in this volume), the grave-stele from Yalnızdam in Lycia (Fig. 15), and the relief on the sarcophagus from Çan in the Troad (Fig. 14), follow a Greek iconographic model and depict a spear-bearing Persian protagonist wearing Median *kandys* riding down Greek-clad warriors.

Some scholars have interpreted the battle scene as an historical depiction with biographical significance for the tomb owner (Borchhardt 2002). However, the present author argued elsewhere in detail that it bears

Während die Kavallerie der persischen Armee in den Schriftquellen gut bezeugt ist, sind ihre bildlichen Darstellungen zumindest in der Monumentalkunst selten. Aber der Nachweis des Schlachtfrieses von Tatarlı und einige isolierte Darstellungen von Reitern mit galoppierenden Pferden in der Kleinkunst deuten auf eine ikonographische Tradition dieses Motivs in der achämenidischen Kunst hin.

Besiegte Skythen

Der von rechts anrückende Feind besteht aus Bogenschützen zu Fuß und zu Pferd (Abb. 3). Hinsichtlich der Tracht und Bewaffnung ähneln sie den berittenen Bogenschützen der persischen Armee. Auch die Skythen sitzen auf denselben filzernen Satteldecken. Manche ihrer Pferde sind als Hengste gekennzeichnet. Unterschieden sind sie von ihren persischen Gegnern durch ihre hohen, spitzen Tiaren, die leicht nach hinten geneigt sind (Abb. 12), sowie Kampfähre. Ihr Anderssein ist auch durch fransige Bärte angedeutet. Damit ist offensichtlich, dass die Darstellung von einer Schlacht erzählt, die zwischen den Persern und Skythen „Saka tigraxaudâ“, die Zipfelmützen trugen“, stattgefunden hat (Summerer 2008, 19). Die am Boden liegenden Toten lassen keinen Zweifel daran, dass die Skythen verlieren, während die Perser siegreich aus dem Kampf hervorgehen.

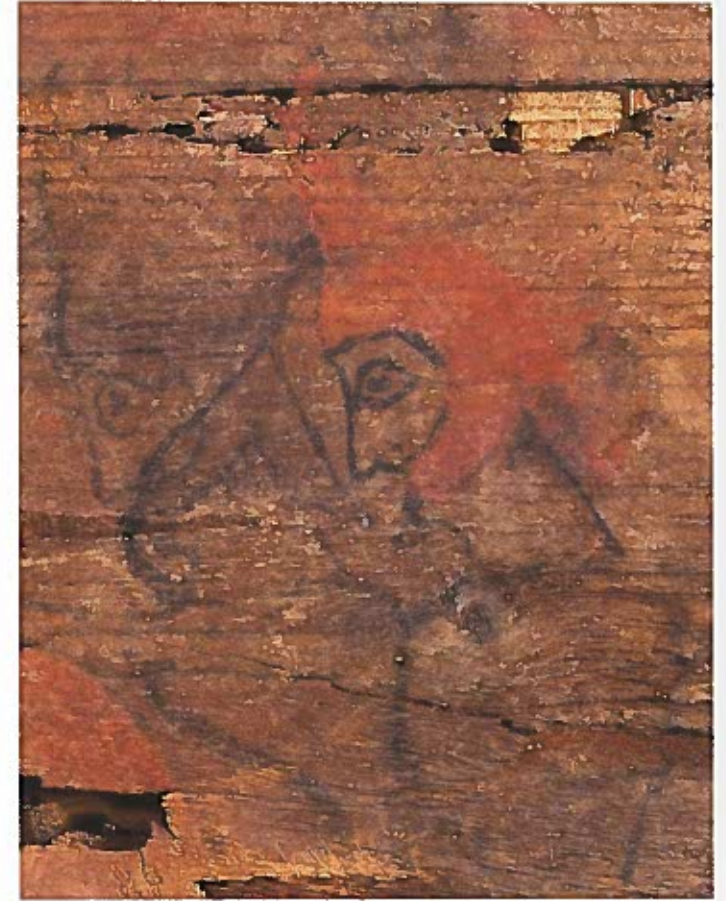
Der skythische Anführer ist im Begriff durch den persischen Kommandanten getötet zu werden (Abb. 3.5). Ein Fußkämpfer liegt schon tot am Boden, während ein Reiter von seinem verletzten Pferd gefallen ist. Ein Dolch steckt in seiner Brust, ein Pfeil hat sein Knie getroffen (Abb. 3). Nur die fünf Reiter in der Mitte und zwei Fußkämpfer in den hinteren Reihen scheinen noch kampfbereit zu sein (Abb. 12). Aber ein in der Luft fliegender Pfeil (Abb. 3), oberhalb des verletzten Pferds, weist darauf hin, dass auch diese Krieger im nächsten Moment außer Gefecht gesetzt werden. Dieser Pfeil, wie auch jener, der die Mütze des skythischen Vorkämpfers durchbohrt, sowie weitere im Rücken des zu Füßen des Persers liegenden Opfers, sind wohl aus dem Wagen abgeschossen zu denken. Offenbar brach der persische Streitwagen die feindlichen Schlachtreihen der Feinde auf, was schließlich zur vernichtenden Niederlage der Skythen führte.

Kismen Perslerden, kısmen de bağımlı başka milletlerden oluşan süvari birlikleri Pers ordusunun önemli bir unsuruydu. Binici okçuların giysi ve silah bakımından diğer Pers piyadelelerinden ayırt edilmeleri onların farklı bir etnik kökenden veya paralı asker olduklarına işaret ediyor olabilir. Ancak Perslerin de Med tipi kostümü tercih ettikleri bilinir (Herodot 1.135).

Ancik kaynaklarda Pers ordusunun süvari birliklerinden sık sık bahsedilir. Buna karşın en azından büyük sanat eserlerinde süvari tasvirleri pek görülmez. Ancak Tatarlı frizi ve küçük sanat eserlerinde görülen, dörtlü at üzerindeki süvari tasvirleri bu motifin Akamenid ikonografya geleneğinde yeri olduğunu gösterir.

Mağlup İskitler

Sağdan ilerleyen İskit düşman ordusu binici ve piyade okçulardan ibaret (Res. 3). Bunların giysi ve silah bakımından Pers süvari birliklerinden pek farkı yok. Onlar da aynı ırktan koç kafalı atlar ve kenarı merdiven motifli eyer minderleri üzerinde oturmaktadırlar. Dikkate değer bir husus burada atların aygır olarak gösterilmiş olması. İskitler Persli düşmanlarından yalnızca yüksek, ucu sivri ve arkaya doğru eğimli keçe başlıkları ve savaş baltalarıyla ayırt edilmiş (Res. 3.12.13). Aradaki etnik fark, İskitlerin püskül gibi gösterilmiş sakallarıyla da belirtilmiş. Böylece bu savaşın Persler ve İran kaynak-



12 Savaş frizi ayrıntısı, İskitli biniciler
Tatarlı, detail of the battle frieze, Scythian riders
Tatarlı, Detail des Schlachtfrieses, Skythische Reiter
(R. Hessing)



12a Savaş frizi ayrıntısı, İskitli biniciler, replik
Detail of the battle frieze, Scythian riders, replica
Detail des Schlachtfrieses, Skythische Reiter, Replik
(S. Demeter)

after the excavation, a driver was standing and holding the reins on the third chariot from the left—an image that is completely lost today. It is to be assumed that in each chariot there must have been at least one occupant who controlled the reins. Reins are linked directly to the horses' necks. The high curved draught pole, which is linked with the neck yoke by two vertical lines, is visible at the first chariot from left.

The specific details of these chariots such as the high draught pole, the style of the box, the type of horses, and the style of the harnessing are also rendered on the chariot battle frieze on the East wall but otherwise not attested. However, compared with the chariot rendering on the East wall, the small proportions of the horses on this frieze is striking.

In front of the chariot convoy a figure, oversized in relation to the chariot, is shown heading to right with large strides. The upper body parts of this figure, including head and shoulders, are not preserved. The figure wears a short white painted *chiton*. His legs and arms are painted red. He is carrying a long object in his right hand which is slightly curved at its lower end. Possibly, there is a horse in front of him, of which only the rear body part is visible. No further details are discernible. Unfortunately, the right half of the frieze is largely destroyed. On the intact preserved surface some diffuse red and black color traces are discernible. However, the nature of the representation, whether it depicts warfare or a military parade, remains in doubt.

Mythology

The Cattle of Geryon

The longest and best preserved timber of the rear wall bears a frieze with six winged cattle running to the left (Fig. 18. 18a-b). They are not lined up behind each other, but are overlapping each other so that the hindquarters of the animals are not visible. The outline of the cattle is painted in black. The color of individual animals alternates between red and black. The straight wings are separated into two sections: a

Der skythische Feind ist in den Kampfszenen der anatolischen Grabkunst ungewöhnlich.

Andere Kampfdarstellungen in den anatolischen Grabkontexten wie die Wandmalereien im Grab von Karaburun (siehe Beitrag Miller in diesem Band) und die Grab-Stele aus Yalızdam in Lykien (Abb. 15) sowie das Relief auf dem Sarkophag aus Çan in der Troas (Abb. 14) zeigen einen Speer tragenden persischen Protagonisten im medischen *kandys*, der über einen Feind in griechischer Ausrüstung hinweg reitet, folgen einem griechischen ikonographischen Modell.

Einige Wissenschaftler haben die Schlachtszene als eine historische Darstellung mit biographischer Bedeutung für den Grabherrn angesehen (Borchardt 2002, 96). Allerdings habe ich an anderer Stelle ausführlich dargestellt, dass die Historizität der dargestellten Szene sich schwer nachweisen lässt (Summerer 2008): Erstens sind keine Angaben über den Ort des Schlachtfeldes gemacht. Zweitens ist keiner der Krieger ausreichend gekennzeichnet, um benannt zu werden. Die Kampfszene könnte ein rein imaginatives Konstrukt sein, um allgemein persische Siege über Gegner zu exemplifizieren. Die Tatsache, dass der Feind bei den Kampfdarstellungen, wie beispielsweise in Karaburun, nicht der Grieche ist, sondern der „spitzmützige“ Iraner, ist bemerkenswert. Die Schlachtszene könnte eine Replik einer ursprünglich politisch intendierten Kampfdarstellung sein, die in Anatolien existierte. Möglich ist aber auch die Verwendung eines allgemeinen Kriegsbilds als Modell, das auf Wandteppichen und anderen Objekten der Kleinkunst übertragen wurde. Selbst wenn die Frage nach dem spezifischen historischen Impuls für die Schaffung dieser Komposition offen bleibt, können wir zumindest feststellen, dass ein die persische Macht verherrlichendes Bild eine Art von Kunst gewesen ist, die der Grabherr besitzen wollte. Eine solche Bildauswahl könnte eine Art politische Zugehörigkeit mit dem persischen Reich zum Ausdruck bringen. So scheinen in Phrygien nicht nur die persischen Kunstkonventionen, sondern auch die ideologischen und politischen Werte des Perserreiches angeeignet worden zu sein.

resimde olayın geçtiği yer hakkında hiç bir gösterge yoktur. İkincisi, savaşçıların hiçbiri belirli bir kişiyle bağdaştırılacak kadar tanımlanmamıştır. Savaş sahnesi, Perslerin genelde düşmanları karşısında gösterdikleri başarıları temsilen yapılmış, tamamen hayali bir resim de olabilir. Ancak düşmanın diğer Anadolu mezar anıtlarında, örneğin Karaburun'daki gibi Yunanlılar olmayıp, “sivri başlıklı” İranlılar olması dikkate değer. Bu savaş sahnesine model olmuş bir resim başlangıçta, İskit seferleri sırasında, siyasi bir amaçla yaptırılmış olabilir. Nitekim yazılı kaynaklar Perslerin yaptıkları seferleri resamlara tasvir ettirdikleri bilinir. Ancak genel anlamda yapılmış bir savaş sahnesinin de tekstil, duvar halıları ve diğer küçük sanat eserleri vasıtasıyla aktarılmış olması mümkündür.

Bu resmin yaratılmasına neden olan tarihi bir vesilenin bulunup bulunmadığı sorusu açık da kalsa, en azından Perslerin zaferini kutlayan böyle bir resmin, mezar sahibi için mezara götürülecek değerde olduğunu kesin olarak söyleyebiliriz. Böyle bir resim tercihi Pers hükümdarlığı ile milli bir bağlılığı dile getirir. Buna göre Frigya'da yalnız Pers sanat geleneklerinin değil Pers İmparatorluğu'nun ideolojisi ve siyasi değerlerinin de benimsenmiş olduğu görülür.

Sefere Çıkış

Arka duvarda, savaş dansçıları frizinin altında bulunan bir frizde gösterilen sahnenin yorumu, korunma durumunun iyi olmaması nedeniyle, zordur (Res. 17). Görülebildiği kadarıyla sahne üç savaş arabası, daha büyük ölçüde bir insan figürü ve (muhtemelen) bir at içerir. Friz soldan sağa doğru hareket eden üç arabayla başlar. Sekiz parmaklı büyük bir tekerleği olan arabaların her biri iki at tarafından çekilir. Üst tarafı kavisli olan araba kasasının üzerindeki kırmızıya boyalı dikdörtgen, okluğu temsil eder. Böylece burada bir savaş arabası konvoyu olduğu açıktır. Bu frizin kurtarma kazısından hemen sonra çıkarılan kopyalarına göre soldan üçüncü arabada dizginleri elinde tutan bir araba sürücüsü vardı, ancak bu figür bugün tamamen kaybolmuş durumdadır. Bundan her arabada en azından bir savaşçının olduğu anlaşılır. Dizginler doğrudan atların boyunlarına bağlı bulunmaktadır.



17 Tatarlı, Kuzey duvarın dijital restitüsyonu
Tatarlı, the digital reconstruction of the North wall
Tatarlı, Rekonstruktion der Nordwand
(A. Hartmann)



croissant-shaped shoulder unit decorated with dark dots and a terminating unit structured by stripes alternating between red and black shades. The horns are thick at the base and spiral out with a pointed end. Details of the small heads are not well indicated. The round eyes differ in size and color. The forelegs are stretched forward, pointing to a fast running movement. A notable feature of these animals is the fact that their tails, which are indicated by double lined semicircles between the necks and the wings of the animals behind, roll up over their backs.

On the part behind the last animal in the line a white, misty layer seems to be forming over some paintings. On the far right two birds are quite visible (Fig. 18a). Because of the missing middle section, the scene

Auszug zum Krieg

Ein Fries auf der Rückwand, der sich unter dem Waffentanzbalken befindet, birgt aufgrund seines Erhaltungsstandes, bezüglich Thema und Interpretation einige Fragen (Abb. 17). Er zeigt eine Prozession von drei Streitwagen, eine menschliche Figur in großem Maßstab und ein Pferd. Von links nach rechts beginnt der Fries mit drei Wagen, die sich nach rechts bewegen. Jeder Wagen wird von zwei Pferden gezogen, während das Pferd im Hintergrund nur durch eine Verdoppelung der Konturen des vorderen Pferdes angedeutet ist.

Die Wagen haben große Räder mit acht Speichen. Der schwere Wagenkasten ist an der Brüstung gebogen. Rechteckige rote Objekte auf dem Wagenkasten stellen scheinbar Köcher dar. Damit ist klar, dass dieser Wagenzug ein Militärkonvoi ist. Nach einer unmittelbar nach der Grabung abgepausten Zeichnung zu urteilen, stand ein Wagenlenker auf dem dritten Wagen und hielt die Zügel in der Hand. Diese Figur ist heute völlig verloren. Es ist davon auszugehen, dass jeder Wagen mindestens einen Insassen hatte. Die Zügel sind direkt an den Hälsen der Pferde gebunden. Die hohe gebogene Deichsel, die mit dem Joch durch zwei vertikale Linien verbunden ist, ist am ersten Wagen von links sichtbar. Die Einzelheiten dieser Wagen wie hohe gebogene Deichsel, der Wagenkasten, die Pferde sowie deren Schirring kommen auch beim Streitwagen des Schlachtfrieses der Ostwand vor, aber sie

Soldan ilk arabada hâlâ seçilebilen yüksek kavisli çeki oku boyundurukla iki dikey çizgiyle bağlanmıştı. Bu arabaların, tekerlek, yüksek kavisli çeki oku, araba kasası, koşum takımları gibi ayrıntıları doğu duvarındaki savaş frizinde de bulunur, fakat, yukarıda da belirtildiği gibi, başka yerde bugüne kadar hiç görülmemiştir. Ancak bu araba doğu duvarının savaş frizindeki arabayla karşılaştırıldığında atların burada daha küçük olduğu dikkat çeker. Arabalara göre daha büyük bir ölçekte gösterilmiş insan figürü araba konvoyunun önünden sağa doğru ilerler. Omuzları ve başı dahil olmak üzere vücudun üst kısmı korunmamıştır. Figür kısa beyaz bir tunik giymiştir. Kolları ve bacakları kırmızı boyalıdır. Sağ elinde ucu hafif bükük, uzun bir nesne taşır. Bu figürün önünden giden muhtemel atın yalnız arka kısmı kalmıştır. Daha fazla ayrıntı algılamak mümkün değildir. Ne yazık ki frizin sağ yarısı büyük ölçüde tahrip olmuştur. Yüzeyin sağlam kaldığı bazı yerlerde kırmızı ve siyah renk izleri görülebilir. Burada sola doğru hareket eden figürler olabilir. Figürlerin iyi algılanamaması gösterilen sahnenin güvenli bir şekilde yorumlanmasını engellemekle beraber, burada askeri bir sefere gidiş sahnesinin olduğu muhtemeldir.

Mitoloji

Geryoneus'un Sığırları

Arka duvarın en uzun ve en iyi korunmuş kirişi sola doğru koşan altı kanatlı sığırtı gösteren bir friz taşımaktadır (Res. 18. 18a-b). Sığırlar tek tek sıralanmamış, üst üste bindirilerek sürü gibi tasvir edilmişlerdir. Bu nedenle sığırların arka kısmı ancak en son hayvanda görünür. Hatları siyahla çizilmiş hayvanların rengi kırmızı ve siyah arasında değişir. Düz kanatları gene kırmızı ve siyah şeritlerle bezenmiştir. Hilal biçiminde şekillendirilmiş omuz koyu lekelerle süslenmiştir. Spiral şeklindeki boynuzlar dipten kalın çıkar ve uca doğru sivrilir. Hayvanların küçük başlarının ayrıntıları fazla belirtilmemiştir. Yuvarlak gözler her hayvanda büyüklük ve renk bakımından farklıdır. Öne doğru uzanan ön bacaklar hızlı koşma hareketini ima eder. Hayvanların sağrıları üzerindeki yarım daireler kıvrılmış kuyrukları temsil eder.

Kanatlı hayvanların arkasındaki bölümün üzerindeki resimler daha önce iyi algılanamıyordu, frizin sağ ucundaki iki kuş figürü ise gayet belirgindi. Ortadaki eksiklik nedeniyle sahneyi daha önce efsanevi kanatlı boğaların yer aldığı bir av sahnesi olarak yorumlamıştım (Summerer 2007a; Summerer 2008). Ancak yüzey temizlik çalışmaları ve kalan renklerin haritalandırılması ile burada Herakles'i temsil eden bir yırtıcı hayvan postu giymiş bir insan figürü ortaya çıktı. Böylece sahnenin yorumu Herakles'in on iki görevinden onuncusu, yani Geryoneus'un sığırlarını çalması olarak kesinleşti.

Sağa doğru yönelik Herakles Geryoneus'a karşı mücadele içindedir. Ancak Geryoneus'tan geriye yalnızca kalkani ve miğferinden çok az renk kalıntıları kalmıştır. Resimlerin kaybı Geryoneus'un üç başının ve bacaklarının yerini tam olarak tayin etmeye izin vermez.

18 Tatarlı, Geryoneus frizi, replik
Tatarlı, Geryon frieze, replica
Tatarlı, Geryoneus-Fries, Replik

The convoy is moving from right to left. The representation repeats a similar composition twice: two chariots are accompanied by riders and attendants on foot. They are wearing red felt hats of Persian type and red garments that cannot be described further. A striking detail is the vertical stripe in white or black that seems to suggest an undergarment or trimming of the coat. An attendant carrying a long object horizontally opens the convoy. This figure is located on a small beam part that was left in Tatarlı and kept in the Museum of Afyonkarahisar and that perfectly fits the left end of the Munich beam. Its preservation condition is, however, worse than the Munich beam and the paintings on it are hardly legible (Fig. 21a). Two attendants leading horses follow the first man. The first horse painted gray has a red saddle with an upward-curved pommel, the so-called ladies' side-saddle. The man walking in front of the horse is probably its leader, even if no reins are discernible. The second horse has its frontal mane bound upward in the shape of a cone. Instead of a saddle, a large black cloth covers the back and neck of the horse. An attendant is walking beside the horse. His hand rests on the withers of the animal (Fig. 22). Another man on foot follows both horse leaders. It is unclear whether he leads the chariot which trundles behind him. He wears the same garments as the attendants on foot. This time the clothing is white with a red stripe. The gray painted chariot with a large red wheel is drawn by two horses, each decorated by tassels, red ball-shaped bunches rising from the neck of the animals. Remarkably, a pair of reins is attached at the front screen.

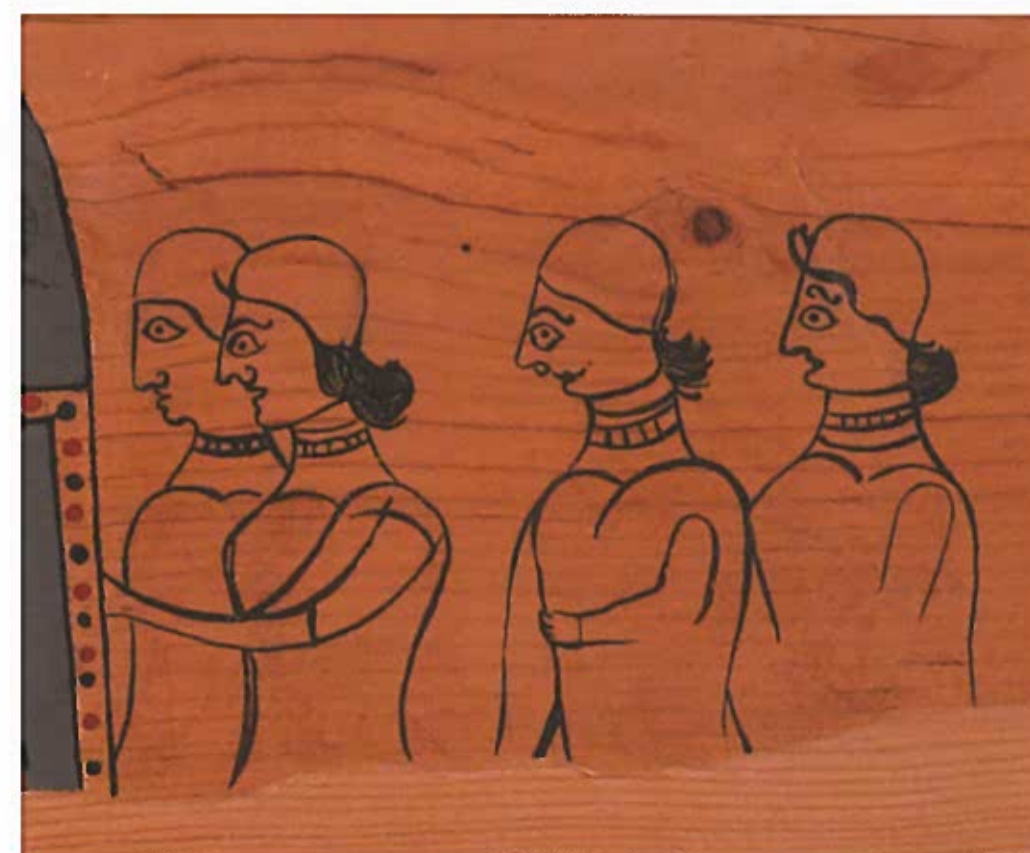
The curved top edge and the lateral rails of the chariot box are reserved for gray paint and dotted with black and red to suggest nails. The man in the chariot is wearing a white coat of which the sleeves are left free. Curled strokes drawn along the edge indicate a fur trim. This is apparently a simple rendering of a *kandys*, a court coat associated with the Medes. The upper part of the man's head is destroyed, but his tiara is partly visible. He is shown larger than the others, which together with the motif of being seated points to his high status. The higher rank of this man is also made clear by the spear-bearers following the chariot. Interestingly,

Bankettszene

Wie oben erwähnt, wurde der mittlere Teil der unteren Nordwand für sekundäre Bestattungen herausgeschnitten. Vom dritten Balken von unten, der zum Unterschied zu den anderen bemalten Balken nicht aus Zedernholz, sondern Wachholderbalken gefertigt ist, blieb auf der rechten Seite ein nur 130 cm langer und 30-32 cm hoher Teil übrig. Er war ursprünglich mit einer mehrfigurigen Szene bemalt, die heute leider kaum mehr lesbar ist (Abb. 17). Wahrscheinlich wegen der Astlöcher im unteren Balkenteil ist die Bodenlinie des Frieses etwa 10 cm über dem unteren Rand des Balkens gezogen. Auf der rechten Seite befindet sich eine vertikale rote Linie, die den seitlichen Rand des Frieses definiert. Links von dieser Linie befinden sich ein rot konturiertes Möbelstück mit zwei Beinen und eine Sitzfläche. Einige diffuse schwarze und rote Farbspuren um dieses Möbelstück lassen auf eine sitzende menschliche Figur mit Hose und Tiara schließen, die jedoch kaum erkennbar ist. In 5 cm Abstand davon ist jedoch eine männliche Figur, die nach links gewandt ist, deutlich erkennbar. Sie trägt rote Schuhe, schwarze Hose und eine knielange rote Jacke, die rot bzw. schwarz umrissen sind. Der Mann hält ein becherähnliches Objekt in seinen Händen. Vor und hinter ihm gibt es noch andere rote Farbspuren. Auf der linken Seite befindet sich ein weiteres möbelähnliches Objekt, das vielleicht einen Stuhl oder einen Tisch mit vier Beinen darstellt. Der auf der linken Seite verbliebene Balkenteil trägt auch reiche Spuren roter Bemalung, die leider gänzlich unlesbar sind. Der schlechte Erhaltungszustand der Malereien lässt zwar keine sichere Deutung der dargestellten Szene zu, doch kann man hier eine sich in einem Raum abspielende Szene, möglicherweise eine Symposiumsszene, annehmen, die beim üblichen Bildprogramm der anatolischen Grabmonumente stets präsent ist. Eine gräko-persische Grabstele aus Altıntaş im Museum of Afyonkarahisar illustriert eine solche Bankettszene (Abb. 20). Die Symposiumsszene des Karaburun-Grabs ist der prominenteste Vertreter dieses Themas in der anatolischen Grabkunst und zeigt einen einzigen männlichen Symposianten auf einer Kline, der von schlanken, gut gekleideten Dienern umgeben ist (siehe den Beitrag von Miller in diesem Band).



25 Tatarlı, alay frizi ayrınılı. Yas tutan kadınlar?
Tatarlı, detail of the convoy frieze. Mourning women?
Tatarlı, Detail des Prozessionsfrieses. Klagefrauen?
(R. Hessing)



26 Tatarlı, alay frizi ayrınılı, replik
Tatarlı, detail of the convoy frieze, replica
Tatarlı, Detail des Prozessionsfrieses, Replik



and round discs. Each horse is decorated with a tassel in the same manner as the first chariot. The solid chariot box has a semicircular top and a large red wheel with eight spokes and is studded with nails for better gripping in impassable terrain (Fig. 24. 24a). On the chariot frame and on its top no traces of color are discernible. Some red and black spots on the trim of the chariot frame representing nails indicate clearly the wooden construction of the cart. The figure of the chariot driver is formed only by a rectangle with a zigzag pattern, representing his trousers. His tiara with round comb corresponds to the head gear of other male figures. He is holding red painted reins in the crook of his arm; no hands are drawn. It seems that the artist had problems drawing this figure. Possibly, such a figure was absent in the original composition of his model. The artist must have created it himself squeezing it into the narrow space between the horses' tails and the rim of the cart.

Four attendants follow the chariot (Fig. 21. 25. 26). They have no beards, wear no *tiaras* or armor, but have hair down to the neck where it rolls upwards. Their garments and neckbands are not further distinguished. This obviously is a representation of women. The cap-like hair style with upwardly-curved hair ends is familiar

den Wagen scheinbar ungelenkt ziehen. Die geschwungene Brüstung des Wagens und die seitlichen Ränder des Wagenkastens sind ausgespart und mit schwarzen und roten Punkten versehen, die Nagelköpfe andeuten. Der im Wagen sitzende Mann trägt einen weißen Mantel mit Pseudoärmeln. Gekräuselte Striche entlang des seitlichen Mantelsaums deuten wohl Pelzbesatz an. Dies ist offenbar eine einfache Darstellung eines *kandys*, eines Mantels, der mit Medern in Verbindung gebracht wird. Der Kopf des Mannes ist am oberen Bereich zerstört, aber seine Tiara ist noch teilweise sichtbar. Er ist größer als alle anderen Prozessionsteilnehmer dargestellt, die zusammen mit dem Sitzmotiv auf seinen hohen Status hinweist. Der höhere Rang dieses Mannes ist auch durch die drei Lanzenträger hervorgehoben, die dem Wagen folgen. Sie tragen ihre Lanzen interessanterweise mit der Spitze nach unten (Abb. 27. 28). Fußtruppen, die ihre Speere umgekehrt tragen, wurden in der persischen Armee nach Herodot (7,55) „Unsterbliche“ genannt. Nach der Beschreibung des Herodot hatten die Speere der Unsterblichen am Ende kugelige Verzierungen, die „goldener Granatapfel“ genannt wurden. Sie sind auf dem Holzfries nicht erkennbar, da die Holzoberfläche an dieser Stelle nicht erhalten ist. Wie bereits darauf hingewiesen, scheint die Einheit dieser besonderen Speerträger in der persischen Armee auf eine assyrische Militärtradition zurückzugehen, da seine einzige bildliche Darstellung, abgesehen vom Holzfries, nur auf einem fragmentarischen assyrischen Relief mit der Darstellung einer Militärparade sich wiederfindet (Summerer 2008). Laut Tontafeln in den Archiven aus der Festung in Persepolis waren die Speerträger hauptsächlich mit dem persischen König verbunden und als Straßenkontrolleure oder Eskorte bei Reisen eingesetzt (Henkelman 2002, 1-35).

Speerträger, die einen Wagen eskortieren, sind in den bekannten Prozessionsszenen sonst nicht bekannt. Der Holzfries ist bislang der einzige bildliche Beleg für die Darstellung der Fußkämpfer, die ihre Speere umgekehrt tragen. Der erste Speerträger hinter dem Wagen hält ein weiteres Objekt in seiner ausgestreckten rechten Hand. Angesichts des militärischen Kontextes könnte dieses Objekt als eine Standarte gedeutet werden. Seine kleinen Ausmaße lassen aber hier eher einen Fächer vermuten, wie dies auf der Grabstele aus Altıntaş zu sehen ist (Abb. 20). In der Prozessionsszene auf dem Balken setzt sich die Eskorte mit vier Reitern fort, die in einer Reihe als

hiç eksik olmayan bir ziyafet sahnesinin, bulunduğu söylenebilir. Bugün Afyonkarahisar Müzesi'nde korunan, Altıntaş'da bulunmuş, stil ve kompozisyon bakımından gayet basit olarak yapılmış bir Greko-Pers mezar steliinde böyle bir ziyafet sahnesi gösterilmektedir (Res. 20).

Karaburun mezar odasında gösterilen sempozyum sahnesi, Anadolu mezar sanatında bu konunun en önde gelen temsilcisi olarak görülmektedir. Burada bir kline üzerine uzanmış bir erkek ziyafetçi, iyi giyimli, ince uzun hizmetkârlar tarafından çevrelenmiştir (Bkz. Miller bu kitapta).

Cenaze Alayı Veya Ahiret Yolculuğu

Münih'den geri gelen ve doğu duvara ait olan frizlerin biri bir alay sahnesini gösterir. Sahnede toplam 21 insan, 16 at ve iki araba figürü bulunur (Res. 21). Friz muhtemelen daha fazla figür içeriyordu. Çünkü Münih'den gelen parçalar yerine yerleştirildiğinde yaklaşık 20 cm'lik bir eksik kalmıştır. Bu kayıp yağmalama ve kesim sırasında meydana gelmiş olmalıdır.



21 Tatarlı, alay frizi, replik
Tatarlı, convoy frieze, replik
Tatarlı, Prozessionsfries, Replik

21a Tatarlı, alay frizinin ayrıntısı. Münih'den gelen kırış parçasının (sağda) Afyon'daki parçasıyla (solda) birleşmesi
Tatarlı, detail of the convoy frieze. The Munich beam part (right) fits with a part in the Afyon Museum (left)
Detail des Prozessionsfrieses. Der "Münchner" Balkenteil (rechts) passt zu dem Stück in Afyon (links) an (S. Demeter)

from representations of Persian women. The end of the procession is formed by a group of three riders armed with a *gorytos*, who represent apparently another cavalry unit.

Similar chariot convoy scenes are known on some funerary monuments of the Achaemenid period. The wall paintings of Karaburun in Northern Lycia from the first quarter of the fifth century (Fig. 29. 41) and the balustrade frieze "Mourning Women Sarcophagus" of the mid-fourth century from Sidon (Fig. 32) have similar iconographies. The so-called Graeco-Persian grave stelae from the vicinity of Daskyleion show abbreviated renderings of such procession scenes (Fig. 30). A synopsis of the known convoy scenes with the roughly sketched drawings shows that the wood frieze, which has at least 21 human figures, 16 horses and two chariots, is the longest procession scene of this type known so far (Fig. 31). It shares the closed chariot pulled by a quadriga with the Mourning Women Sarcophagus, while in all other convoy scenes the closed chariot is drawn by a biga. The motif of the women following the closed chariot is to be found on the stele from Sultaniye in Bursa (Fig. 30), while on two further stelae the number of women following the closed chariot is reduced to two. The representation of the sitting man with the white *kandys* on the chariot appears only in the wall painting from Karaburun (Fig. 29. 41).

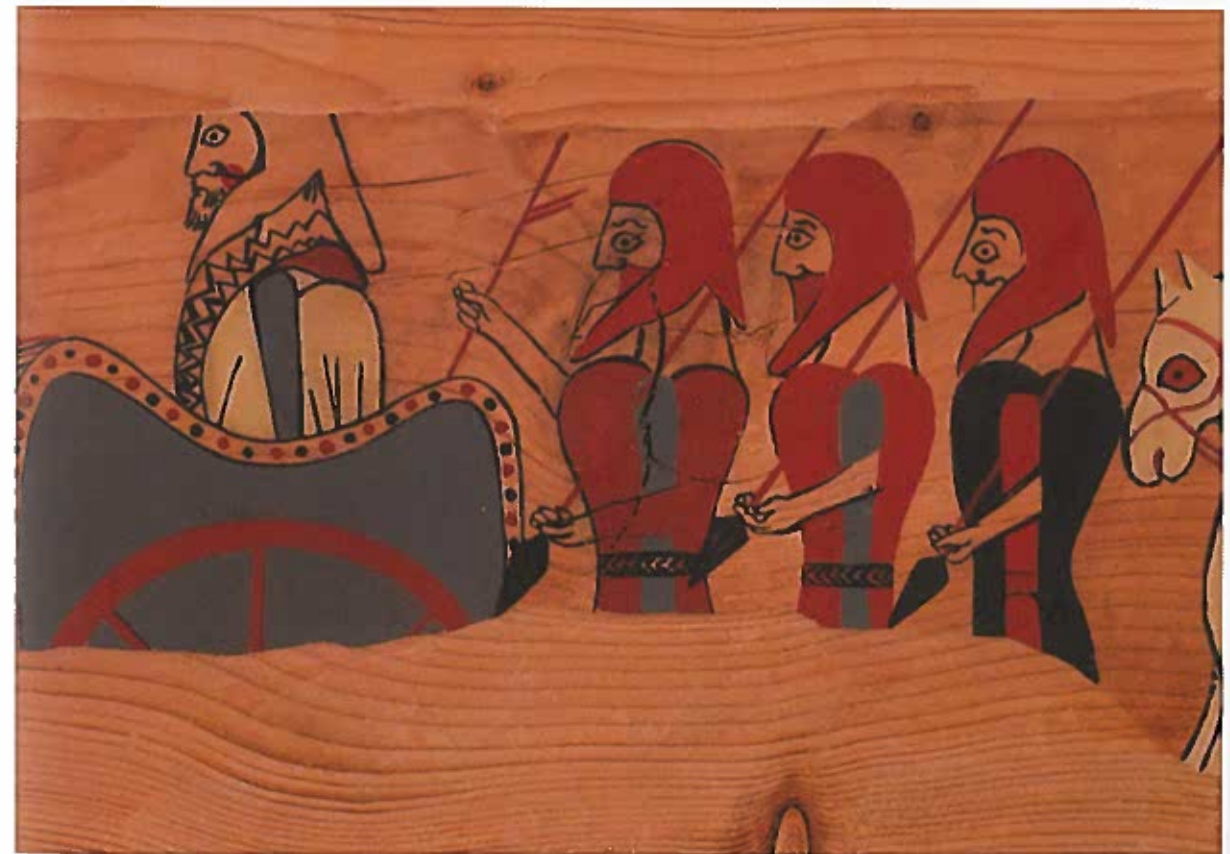
Yet, despite the varying numbers and details of figures, the structural and iconographic overlaps among these chariot convoys dating to the Late Archaic through the Late Classical period are striking. Therefore, it is widely believed that all these convoy scenes refer to a particular type of public procession, though the identification of the procession is debated. The fact that these procession scenes occur only on grave monuments led to their interpretation as *ekphorai*. As an *ekphora* presupposes that the deceased is taken along, some scholars have identified the closed chariot as a funeral cart (Weller 1970; Fleischer 1983). According to this interpretation, the round top on the cart represents a sarcophagus of wood or clay, as a stone sarcophagus would have been too heavy. This sarcophagus would then supposedly have been covered with a cloth. But the interpretative model

militärische Einheit dargestellt sind. Die Reiter tragen wieder die Hosentracht und rote Tiaren und sind mit Gorytoi, den kombinierten Köchern und Bogentaschen, bewaffnet.

Auf dem zweiten abgesägten Teil des Frieses führt ein Fußgänger ein Packpferd, der den Reitern folgt. Er trägt die gleiche Kleidung wie die anderen Prozessionsteilnehmer. Auf dem weißen Pferd liegen ein roter Damensattel und eine kastenförmige Last mit einem halbrunden Deckel. Die Rahmenbeschläge und vertikalen Streifen auf dem halbrunden Deckel sind noch sichtbar. Offensichtlich ist dieses Objekt eine Truhe. Ein reich geschmückter Wagen folgt dem Packpferd (Abb. 13.21). Er wird von vier Pferden gezogen, die weiß, rot, und wieder weiß bemalt sind und sich überlappen. Hellrote Streifen auf der Stirn mit roten herabhängenden Quasten und Bändern zeigen, dass auch hier die Pferde festlich geschmückt waren. Auf den Schultern und Hinterhänden der Pferde liegen rote Gurte, Beschläge und Rundscheiben. Jedes Pferd ist, ähnlich wie beim ersten Wagen, mit einer Quaste geschmückt. Der solide Wagenkasten hat einen halbrunden oberen Abschluss und ein großes rotes Rad mit acht Speichen, das für einen besseren Grip im unwegsamen Gelände mit Nägeln beschlagen ist (Abb. 24. 24a). Auf dem Wagenkasten sind geringe graue Farbspuren zu erkennen. Rote und schwarze Punkte am Rand des Wagenkastens stellen Nägel dar, die auf die Holzkonstruktion des Wagens hinweisen. Die Figur des Wagenlenkers erscheint seltsam: Sein Körper ist nur durch ein Rechteck mit einem Zickzackmuster gebildet, das seine Hose andeutet. Seine Tiara mit rundem Kamm entspricht der von anderen männlichen Figuren. Er hält die rot und schwarz differenzierten Zügel in der Beuge seines Armes; seine Hände sind nicht angegeben. Es scheint, dass der Künstler Probleme mit der Zeichnung dieser Figur hatte. Möglicherweise war eine solche Figur in seinem Vorbild nicht vorhanden. Der Künstler muss sie selbst geschaffen haben, indem er sie in den engen Raum zwischen den Pferdeschweiften und dem Wagenrand einquetschte. Vier Fußgänger folgen dem Wagen (Abb. 21. 25. 26). Sie haben keine Bärte und tragen keine Tiaren oder Rüstung, sondern haben nackenlange Haare, die am unteren Ende nach oben aufrollen. Ihre Gewänder und Halsbänder sind nicht weiter differenziert. Es handelt sich um eine Darstellung von Frauen. Die kappenartigen Frisuren mit nach oben gebogenen Haarspitzen sind von den Darstellungen der persischen Frauen bekannt.



28 Tatarlı, alay frizi ayrıntısı
Eskortcu mızrakçılar
Tatarlı, Detail of the convoy
frieze. Escorting spear men
Tatarlı, Detail des
Prozessionsfrieses.
Eskortierende Speerträger
(R. Hessing)



26 Tatarlı, alay frizi ayrıntısı
Tatarlı, detail of the convoy
frieze, replik
Tatarlı, Detail des, replika
Prozessionsfries, Replik

of "coffin on the chariot" contains a problem: The chariot appears too small to transport a body in the normal extended position. As a solution to this problem, it was suggested that the viewer may see only the short side of the sarcophagus, i.e., it must have been arranged crossways to the direction of travel. This explanation has been accepted by some. There are also attempts to vary this model slightly and reach the same interpretation. Some scholars argue that they do not see a coffin on the chariot, but a diagonally extended wooden chariot body, on which the corpse lies covered by a cloth top.

Indeed, on the wood painting it is clearly visible that the chariot frame and the top are two separate parts. As the nailed frame indicates, the parapet of the chariot was made of wood. The round top does not give any indication of its material. It could be a separate wooden lid as well as a canopy out of canvas. Therefore, the evidence of the wood painting does not help to support the hypothesis of the cloth-covered hearse.

However, the interpretation of the closed chariot as hearse poses a further problem: Who is the seated dignitary on the second chariot shown on the detailed representations of the Karaburun II wall paintings and the wood painting?

Some scholars suggest that he is the tomb owner; in other words, this is the epiphany of the deceased participating in his own funeral procession, while the closed chariot is carrying only the grave offerings (Mellink 1972). If one accepts this proposition one should explain why the supposedly deceased is lacking in the abbreviated convoy scenes on the grave *stelae*. The representation of the seated dignitary was apparently not essential for the understanding of the scene.

However, the funeral cortege-interpretation has been challenged in recent scholarship. There are repeated attempts to identify the chariot convoys as a display of worldly wealth. According to some scholars, the wife of the owner of the tomb travels along in the closed chariot, protected from foreign eyes (Nollé 1992). The closed chariot was identified with a travel chariot mentioned in the written sources as *harmamaxa* (Xenophon, Cyropaedia 78.4).

Das Ende der Prozession bildet eine Gruppe von drei Reitern, die mit Gorytoi bewaffnet offenbar eine andere Kavallerieeinheit darstellen.

Ähnliche Wagenzugszenen sind auf einigen perserzeitlichen Grabmonumenten bekannt. Die Wandmalereien von Karaburun in Nordlykien aus dem ersten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. (Abb. 29) und der Balustradenfries des „Klagefrauensarkophags“ aus Sidon aus der Mitte des 4. Jhs. (Abb. 32) stellen für den Holzfries die besten ikonographischen Parallelen.

Die so genannten gräko-persischen Grabstelen aus der Umgebung von Daskyleion zeigen abgekürzte Darstellungen solcher Prozessionszenen (Abb. 30). Der Holzfries mit seinen mindestens 21 menschlichen Figuren, 16 Pferden und zwei Wagen, stellt bisher die längste Prozessionsszene dieser Art dar (Abb. 31). Er hat den von einer Quadriga gezogenen, geschlossenen Wagen mit dem Klagefrauensarkophag gemeinsam, während in allen anderen Prozessionsszenen der geschlossene Wagen von einem Zweigespann gezogen wird. Das Motiv der Frauen, die dem geschlossenen Wagen folgen, erscheint auf einer Stele aus Sultaniye in Bursa (Abb. 30), wo die Zahl der Frauen auf zwei reduziert ist. Dagegen erscheint die Darstellung des sitzenden Mannes mit dem weißen *kandys* auf dem Wagen nur in der Wandmalerei von Karaburun (Abb. 29. 41). Trotz unterschiedlicher Figurenzahl und motivischer Details gibt es überraschende strukturelle und ikonographische Übereinstimmungen zwischen diesen Wagenzugsszenen, die auf den westanatolischen Grabdenkmälern ab der späten archaischen Zeit erscheinen und sich bis in die spätclassische Zeit fortsetzen. Daher wird in der Forschung allgemein angenommen, dass all diese Prozessionsszenen sich auf ein bestimmtes reales gesellschaftliches Ereignis beziehen, wenngleich über die Deutung dieser Züge keine Übereinstimmung herrscht. Die Tatsache, dass die Prozessionsszenen ausschließlich auf Grabdenkmälern dargestellt werden, führte zur Interpretation als *ekphora*, d. h. Leichenzug. Da aber eine *ekphora* die Mitführung des Leichnams voraussetzt, deuteten einige Forscher den geschlossenen Wagen als Leichenwagen (Weller 1970; Fleischer 1983). Nach dieser Interpretation stellt der runde Aufbau des Wagens einen Sarkophag aus Holz oder Terrakotta dar, da ein Steinsarkophag zu schwer gewesen wäre. Dieser Sarkophag wäre dann mit einem Tuch abgedeckt



28a Tatarlı, alay frizi ayrıntısı.
Binici bölüğü
Tatarlı, detail of the convoy
frieze. Cavalry
Detail des Prozessionsfrieses.
Reiterei
(R. Hessing)



26 Tatarlı, alay frizi ayrıntısı,
replik
Tatarlı, detail of the convoy
frieze, replica
Tatarlı, Detail des.
Prozessionsfrieses, Replik

Although the wooden frieze presents the most detailed convoy scene known so far, it contains no essentially new elements that clearly point to the occasion of the procession. The only additional motif is the group of reversed spear carriers. As has been noted, military units mounted or on foot appear in the detailed procession scenes, but the large number of warriors escorting the convoy on the wooden frieze is exceptional. Considering this strong military presence, the scene could be interpreted as the departure of a warrior, in its funeral setting as the departure of the deceased to war, as shown on the West wall of the tomb chamber in Kızılbel. Under this interpretation, the closed chariots could be seen as means of transport for military equipment, or, taking up again the hypothesis of the harem wagon, the chariots could be for women of the deceased, as has been postulated recently (Borchhardt 2002). The presence of women in a "departure for campaign" scene is not astonishing, since rich nobles in the Persian army were obviously allowed to take all their households and wives to the campaign. Thus, convoy scenes with closed chariots and women could have symbolized high rank of the warrior to an aristocratic local warrior in the Persian army. Adopting this interpretation for the Tatarlı frieze would imply a direct link to the battle frieze below, i.e., a *boustrophedon*-reading, under which the following interpretations could be made: the convoy scene moves to the left, on the lower frieze the Persians move from left to right, and both chariots are approximately superimposed one over the other. However, such an interpretation seems to be coherent if one looks at the wooden frieze in isolation. Applying it to the other convoy scenes, particularly those on the grave *stelai*, requires one to explain why ordinary means of transport were appropriate for representation on grave monuments. Additionally, the chariot of the seated dignitary, the supposed grave owner, is different from the war chariot of the battle frieze in construction and armor. It is adorned rather solemnly, which would not be appropriate for a departure to war. On the other hand, the presence of the military in the convoy does not argue against the funeral purpose of the procession. At any rate, the depiction of the warriors mounted or on foot belonged to a part of the procession which was not considered as essential and omitted in most cases.

gewesen. Aber das Interpretationsmodell „Sarkophag auf dem Wagen“ enthielt ein Problem: Der Wagen sei zu klein, um einen Leichnam in ausgestreckter Lage zu transportieren. Für die Lösung des Problems wurde vorgeschlagen, dass der Betrachter nur die kurze Seite des Sarkophags sehen würde, d.h. der Leichnam läge quer zur Fahrtrichtung. Es gibt auch Versuche, dieses Erklärungsmodell zu variieren, die dann doch zur gleichen Interpretation führen: Man sieht auf dem Wagen keinen Sarkophag sondern einen quer auf dem Holzwagen liegenden Leichnam, der mit einem Tuch abgedeckt ist (Calmeyer 1992).

Auf dem Holzfries ist deutlich sichtbar, dass Wagenkasten und Deckel zwei unterschiedliche Teile darstellen. Wie sein genagelter Rahmen zeigt, war die Brüstung des Wagens aus Holz. Die Oberfläche des halbrunden Abschlusses gibt keinerlei Aufschluss über das Material. Es könnte ein separater Holzdeckel, aber auch eine Plane aus Leinwand sein. Daher hilft das Zeugnis des Holzfrieses nicht, um die Hypothese des „mit Tuch bedeckten Leichenwagens“ zu unterstützen.

Doch die Deutung des geschlossenen Wagens als Leichenwagen stellt ein weiteres Problem dar: Wer ist der auf dem zweiten Wagensitzende Mann, der auf den detaillierten Prozessionszenen von Karaburun und Tatarlı gezeigt wird? Einige Wissenschaftler vermuten, dass er den Grabherrn darstellt. Mit anderen Worten, der Verstorbene nimmt als Epiphanie an seinem eigenen Leichenzug teil, während der geschlossene Wagen die Grabbeigaben befördert (Mellink 1972). Wenn man dies akzeptiert, sollte man aber auch erklären, warum der vermeintlich Verstorbene in den abgekürzten Prozessionszenen der Grabstelen fehlt. Die Darstellung des sitzenden Würdenträgers war offensichtlich für das Verständnis des Bildes nicht notwendig.

Allerdings hat die neuere Forschung die Trauerzug-Interpretation in Frage gestellt. Es gibt wiederholte Versuche, die Wagenfahrt als Ausdruck des weltlichen Reichtums zu interpretieren. Nach Ansicht einiger Wissenschaftler reist der Grabherr in Begleitung seiner Frau, die geschützt vor fremden Augen im geschlossenen Wagen sitzt (Nollé 1992). Der geschlossene Wagen wird mit dem in den schriftlichen Quellen als *harmamaxa* erwähnten Wagen in Verbindung gebracht (Xenophon, Kyropaidia 78. 4).



Alay sağdan sola doğru ilerlemektedir. Sahnede birbirine benzer bir kompozisyon iki kez tekrarlanır: Birçok yaya ve atlı iki arabaya eskortluk etmektedir. Alay katılımcılarının çoğu kırmızı keçe başlık ve önünde beyaz veya siyah uzun şerit bulunan bir ceketten oluşan Pers tipi kıyafetler giymişlerdir. Münih'ten gelen giriş parçalarından birinin sol tarafına uyan, Afyonkarahisar müzesinde kalmış bir parça alayın ilk figürünü içerir (Res. 21a). Renklerin burada daha fazla solmuş olmasına rağmen, bu adamın elinde ucunda top gibi kırmızı bir nesne olan uzun bir mızrak(?) tuttuğu algılanabilir. Onu iki binicisiz ata eşlik eden yayalar takip eder. İlk at gri boyalıdır ve üzerinde ucu öne doğru kalkık kırmızı bir "kadın eyeri" vardır. İkinci gri atın ön yeleleri bir İran geleneği icabı külah gibi bağlanmıştır. Burada atın üzerine eyer yerine büyük bir siyah örtü vardır. Atın yanında yürüyen yayanın eli hayvanın sırtındadır (Res. 22). Bu iki at sürücüsünü başka bir adam takip eder ve onun arkasından birinci araba yaklaşır. Büyük kırmızı tekerlekli gri boyalı arabayı iki at çeker. Atların boyunları üzerinde püskül ve kırmızı top demetleri gibi süsler görülür. At dizginlerinin araba kasasının önüne bağlanmış olması dikkat çekicidir. Çünkü bu şekilde atlar görünüşte arabayı kontrolsüz bir şekilde çekerler (Res. 23b). Araba kasasının kavisli parapeti ve kenarları dikkatli bir şekilde ilk önce boyasız bırakılmış, sonra siyah ve kırmızı noktalarla temsil edilen çivilerle bir mıhlama tekniği gösterilmiştir. Arabada, üzerine yakası kürklü, sahte kollu beyaz bir manto giymiş bir adam oturur. Bu Medlerle bağdaştırılan ve *kandys* denilen giysinin basit bir tasviridir. Adamın kafasının üst tarafının korunamamış olmasına rağmen, başında bir keçe başlık (*tiara*) görülür. Diğer alay katılımcılarından daha büyük ölçekte gösterilmiş olması onun yüksek statüsünü ortaya koyar. Adamın yüksek rütbesi ayrıca arkasından gelen üç mızrakçıdan da

23 Tatarlı, alay frizi ayrıntısı. Araba oturan, *kandys* ve *tiara* giymiş adam. Tatarlı, detail of the convoy frieze. Man with *kandys* and *tiara* sitting in the chariot. Detail of the Processions frieze. Man with *kandys* and *tiara* sitting in the chariot.

To sum up: the interpretations of the Anatolian convoy scenes proposed by several scholars oscillate between two poles: funeral cortege or escorted conveyance of religious or secular significance. When assessing all of the arguments for both models against each other, it seems more reasonable to concur with the reading of this scene as a funeral cortege. First, lamenting figures leading the convoy in the balustrade frieze of the "Mourning Women Sarcophagus" can only be meaningfully explained in a funeral celebration (Fig. 32). Secondly, it is obvious that the closed chariot was the most important part, i.e., the core of the procession, as the most abbreviated representations on the grave stelae from Daskyleion show. This alone was sufficient for understanding of the image. All other figures, including the man sitting on a chariot, could be left out, since they occur only on the detailed depictions. Thus, the chariots with the round top cannot indicate an ordinary means of transport; rather, they must have also had a symbolic meaning, which explains their persistent appearance exclusively on grave monuments. The recent findings of two-wheeled vehicles in tumulus tombs in Lydia, Phrygia, and Hellespontine Phrygia confirm this assumption. The two-wheeled chariots were dismantled prior to the entombment and only wheels and harness elements were placed in the *dromoi* of the tumuli (Kökten Ersoy 1998). Considering this aspect, the interpretation seems to be reasonable that the two-wheeled chariots with round top represented in the procession scenes were employed during the funerary rituals and then buried in such a manner that they would never be used again. But, in which ritual exactly was the chariot employed? And what was transported in it?

Animal-drawn chariots with round tops seem to go back to an old Anatolian tradition, as a representation on a recently discovered fragmentary relief vase of the Hittite period from Hüseyindede shows (Fig. 34). As far as is recognizable in the fragmentary scene, this chariot also seems to be represented within a religious procession scene. Additionally, the domed top chariot also appears on an Urartian bronze belt in the Sadberk Hanım Museum in Istanbul (Fig. 33). On the lid of a clay sarcophagus from the 7th century BC, recently found in Clazomenae, an

Obwohl der Holzfries die detailreichste Ausführung der bisher bekannten Wagenzugszenen darstellt, enthält er keine wesentlichen neuen Elemente, die eindeutig auf den Anlass der Prozession hinweisen. Das einzige neue Motiv ist die Gruppe der Speerträger. Wie festgestellt wurde, erscheinen militärische Einheiten zu Pferd oder zu Fuß selten in den Prozessionsszenen, aber die große Anzahl von Soldaten, die einen Konvoi eskortieren wie auf dem hölzernen Fries, ist außergewöhnlich. Angesichts dieser starken militärischen Präsenz könnte die Szene als eine Auszugsszene des noch lebenden Grabherren zum Feldzug interpretiert werden, wie dies auf der Westwand der Grabkammer in Kızılbel gezeigt ist. Innerhalb dieses Interpretationsmodells wäre der geschlossene Wagen ein Transportmittel für militärische Ausrüstung, oder, um die These des Haremwagens wieder aufzunehmen, für die Frauen des Verstorbenen, wie dies kürzlich postuliert wurde (Borchhardt 2002, 96). Die Präsenz von Frauen in einer Kriegerauszugszene ist nicht erstaunlich, da die reichen Adligen in der persischen Armee ihre Frauen mitsamt Haushalt zum Feldzug mitnehmen durften. Die Prozessionsszenen mit geschlossenen Wagen und Frauen könnten lokale aristokratische Krieger in der persischen Armee versinnbildlicht haben.

Überträgt man diese Interpretation auf den Tatarlı-Fries, wäre sogar ein direkter Bezug zum darunter liegenden Schlachtfries möglich, d.h. eine Bustrophedon-Lesung: Der Zug bewegt sich nach links. Auf dem unteren Fries ziehen die Perser von links nach rechts. Beide Wagen sind etwa übereinander dargestellt. Allerdings scheint eine solche Auslegung nur schlüssig, wenn man den Holzfries isoliert betrachtet.

Überträgt man diese Interpretation auf die anderen Prozessionsszenen, insbesondere auf die der Grabstelen, so muss erklärt werden, warum ein gewöhnliches Transportmittel als darstellungswürdig auf Grabmonumenten angesehen wurde. Außerdem unterscheidet sich der Wagen des sitzenden Würdenträgers, des vermeintlichen Grabherrn, in Konstruktion und Ausrüstung vom Streitwagen des Schlachtfrieses. Er ist festlich geschmückt, was nicht für einen Auszug zum Krieg passt. Auf der anderen Seite spricht die militärische Präsenz in der Prozession nicht gegen einen Leichenzug. Jedenfalls gehörten die Krieger zu Pferd oder zu Fuß zu einem Teil der Prozession, die nicht als wesentlich angesehen und deshalb in den meisten Fällen weggelassen wurde. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Ansätze, die anatolischen Wagenzugszenen zu interpretieren, zwi-



belli olur (Res. 27, 28). Bunlar mızraklarını uçları aşağıya gelecek şekilde taşır. Pers ordusunda mızraklarını ters taşıyan askerleri Herodot (7,55) "ölümsüzler" diye isimlendirmiştir. Ancak Herodot'un açıklamasına göre bu ölümsüzlerin mızraklarının arka uçlarında "altın nar veya elma" denilen bezemeler vardı. Bunların ahşap yüzeyin bu kısımda aşınmış olması nedeniyle Tatarlı frizinde temsil edilip edilmediği belli değildir.

Pers ordusundaki bu "ölümsüzler" diye adlandırılan birliklerin mızraklarının ucunu yere doğru tutmaları herhalde bir Asur askeri geleneğine dayanıyordu. Çünkü ahşap frizden başka böyle bir ters mızrak taşıma şeklinin yegâne görsel kanıtı bir askeri geçidi gösteren bir Geç Asur kabartması parçası üzerinde bulunur (Summerer 2008). Daha önce de söz edildiği gibi Persepolis şehir surları tablet arşivinden edinilen bilgilere göre, mızrakçılar daha ziyade kralın koruyucuları idi ve yol kontrolü ya da seyahatlerde eskort olarak görev yapıyorlardı (Henkelman 2002, 1-35). Ancak bir alaya eskortluk yapan mızrakçılar Tatarlı dışında alay sahnelerinden bilinmez. Arabanın arkasındaki ilk mızrakçı, öne uzattığı sağ elinde küçük dört köşe bir nesne tutar. Askeri bağlam dikkate alınırsa bu nesne standart olarak yorumlanabilir. Ancak onun küçük boyutu bunun yelpaze olabileceğini de düşündürür. Böyle bir yelpaze Altıntaş mezar stelindeki sempozyum sahnesinde görülebilir (Res. 20). Friz üzerindeki alay sahnesi başka bir binici okçu bölüğü ile devam eder. Pantolonlu ve kırmızı başlıklı biniciler, *gorytos* denilen kompozit sadak taşırlar.

Frizin kesilerek ayrılmış ikinci bölümünde alay sahnesi bir yük atını süren yaya ile devam eder (Res. 13, 21). Beyaz yük atının üzerinde kırmızı bir kadın eyeri ve onun üzerinde yarım daire şeklinde bir kapağı olan bir sandık bulunur. Alayın ikinci odak noktasını zengin bezemeli, üstü kapalı bir araba oluşturur. Bunu beyaz ve kırmızı renklerde dört at çeker. Öndeki arabada da olduğu gibi atların alınlarındaki parlak kırmızı bantlar ve sallanan püsküller atların bir şölen için süslendiğini ima eder. Atların omuzları ve arkalarında kırmızı-

22 Alay friz ayrıntısı. Yelele külah gibi bağlanmış Pers tipi at
Detail of the convoy frieze.
Persian type horse with the bounded mane
Detail des Prozessions fries
Persischer Pferdetypos mit gebundener Mähne
(R. Hessing)

A painted red band, which outlines the top and the bottom of the frieze, frames the composition. The figures fill the entire height of the frieze. Following the principle of *isokephalie*, the heads of all figures are rendered at the same height, regardless whether they are mounted or on foot. The arrangement of the figures is not balanced exactly: a concentration of figures usually appears in the middle of the frieze. Although there is general tendency to juxtapose the figures, there are also some overlaps. Depth is visualized by the echelons of horse-riders drawn in perspective (Fig. 10a-b.26).

There is no foreshortening of the body or face. The manner of drawing anatomy with curved lines is sketchy. The heart-like shaped bodies indicate large chests and narrow waists (Fig. 25.278. Arms are jointed to the body inorganically. Hands are only sometimes drawn. Feet with shoes, visible on the fragmentary symposium frieze, are shown in a straightforward and uneven manner (Fig. 17). Drapery is kept simple and the folds, except the Persian protagonist on the battle frieze, are absent.

Despite the carefully-worked details of the leader figure of the battle frieze, the proportions of his body are not well balanced (Fig. 5). The head is too big compared to the body. The arms, in particular the right arm, are too long. In contrast to this, the limbs of the warriors coming from the right are too short and thin, in particular those of the leader and of the first infantryman behind him, both of whom exhibit arms that are more like stubs (Fig. 5). The painter has been more successful in balancing the proportions and the size of the horses and the riders. They have been executed in an elaborate way, in particular the Persian riders, accentuating the contrast between light and dark parts perhaps to suggest the effect of relief. The rendition of the zigzag-pattern on the trousers of the riders on the left, created by incising and alternating the colors provides a fully three-dimensional feel (Fig. 10a-c. 28). The horses all have beautiful dynamic curvilinear bodies with exquisite modeling on the legs, in particular the soft swelling of the knee joints. The herring-bone patterns of the bridle and collar are carefully painted as well. Beside the refined modeling observed on some figures there

inspiriert. Vergleicht man die Kriegsszene des Holzfrieses mit der Kampfszene der Wandmalereien des Grabes Karaburun, so kann man sehen, dass die Karaburun-Malereien aus einzelnen Kriegerpaaren und einem persischen Reiter, der einen kauernenden griechischen Feind tötet, bestand und damit einem westlichen Modell folgt. In Tatarlı dagegen wurde ein persisches Kriegsschema verwendet. Wie festgestellt, findet die Zusammensetzung der Prozessionsszene ihre Parallele auf dem Fresko des Karaburun-Grabs und auf den Grabstelen aus Daskyleion, doch enthält Tatarlı viel mehr persische Elemente wie Kostüme, Satteldecken und Pferdegeschirr. Die mythologische Szene im Tatarlı-Grab mit der Rinderherde des Geryoneus ist der ostgriechischen Kunst entlehnt. Recht ungewöhnlich und anderenorts unbezeugt ist die Darstellung der geflügelten Rinder. Das Bildprogramm des Tatarlı-Grabs zeigt, wie die lokale Elite ihre Bilder aus unterschiedlichen Kulturkreisen wählen konnte um sich mitzuteilen. Die deutlich persischen Elemente in der Schlachtszene und das Mythenbild im Zusammenhang mit der griechischen Welt wurden innerhalb eines Grabs als vereinbar angesehen. Verglichen mit dem Kızılbel-Grab, zeigen sich Unterschiede in Themen, bei den Motiven, Details und Stil. Die Kızılbel-Kammer, die fünfzig oder sechzig Jahre älter ist als die Gräber in Tatarlı und Karaburun, weist keine persisch inspirierten Themen oder Ikonographie auf, aber seine figürlichen Frieze (Pegasos, Chrysaor und Troilos, Kriegerauszug) haben stärkste griechische Anklänge.

Bezüglich der Organisation und Anordnung der Frieze hat Tatarlı mehr Gemeinsamkeiten mit Kızılbel (siehe vor allem die ungleich hohen Frieze) und unterscheidet sich von Karaburun, wo ein einziger großer Fries über eine leere Sockelzone an drei Wänden der Kammer läuft.

In Tatarlı präsentiert sich eine vielfältige Wechselwirkung der östlichen und westlichen Elemente, die mit der lokalen phrygischen Tradition verbunden werden. Zum Beispiel hat der Fries mit dem Mythos des Geryoneus eine enge stilistische Verbindung zur frühen ostgriechischen Kunst, umfasst aber auch ikonographische Elemente des Nahen Ostens.



Pers devri Anadolu mezar ikonografyasında kahramanca sürdürülen bir savaş, sefere gidiş, cenaze töreni, kılıç kalkan dansçıları, Geryoneus miti, kurban, kült ve karşılıklı yırtıcı hayvanlar yer alır. Tatarlı mezar odasında görülen ikonografik program bu konuları somut bir şekilde Perslerle bağdaştırır. Tatarlı'nın bir Akamenid saray kenti olan Kelainai'a yakınlığı göz önüne alınacak olursa, mezar odasının ikonografik programındaki Pers etkisi açıklanmış olur. Kserskes'in Yunanistan seferine katılmış olan, Kelainai'da oturan Lidya kökenli zengin Pythios vakası (Herodot 7, 27-39) yerel elit kesimin Pers ordusunda oynadığı role iyi bir örnektir. Tatarlı'da savaş, alay ve sempozyum sahneleri Pers ikonografyasından esinlenmiştir. Eğer Tatarlı'daki savaş sahnesi Karaburun ile karşılaştırılırsa, Karaburun'da görülen izole savaş grupları ve düşman ezen atlı Perslinin barı bir ikonografyaya dayandığı, Tatarlı'da ise Doğu kökenli bir savaş resim şemasının kullanıldığı görülür. Yukarıda da gösterildiği gibi alay sahnesinin kompozisyonu Karaburun mezar odasında ve Daskyleion çevresinden bilinen mezar stellerde de görülür (Res. 29. 30. 31). Ancak Tatarlı'da at, araba, at koşum takımları, eyer, giysi ve silahlar da görüldüğü gibi daha fazla Pers unsurları bulunur. Tatarlı'da temsil edilen Geryoneus miti Doğu Yunan sanatından almıştır. Ancak kanatlı sığırlar başka kanıtı olamadığı için yadırgatır.

Tatarlı mezar odasının resim programı yerel elit kesimin değişik kültürel ortamlardan çıkmış görselleriyle kendilerini nasıl ifade ettiklerini gösterir. Savaş ve kült sahnesindeki açık Pers yanlısı unsurlar ve Yunan dünyasından çıkmış bir mitolojik sahne aynı mezar içinde bağdaştırılıp temsil edilebiliyordu.

Tatarlı Kızılbel mezarıyla kıyaslandığında konularda, motiflerde ve stilde farklılıklar göze çarpar. Tatarlı'dan elli altmış yıl önce yapılmış Kızılbel mezarı resimlerinin konu ve ikonografisi fazla Pers etkisi göstermez, ama Pegasos, Chrysaor ve Troilos mitleriyle boyalı sahneler güçlü bir Yunan etkisi altındadır (Bkz. Miller bu kitapta).

39 Mezar odasının dijital restitüsyonu, güney doğu köşesi. Söve kirişi üzerinde tasvir edilmiş bir çift vahşi hayvan

Reconstruction of the tomb chamber, South East corner. A pair of felines are represented on the lintel beam

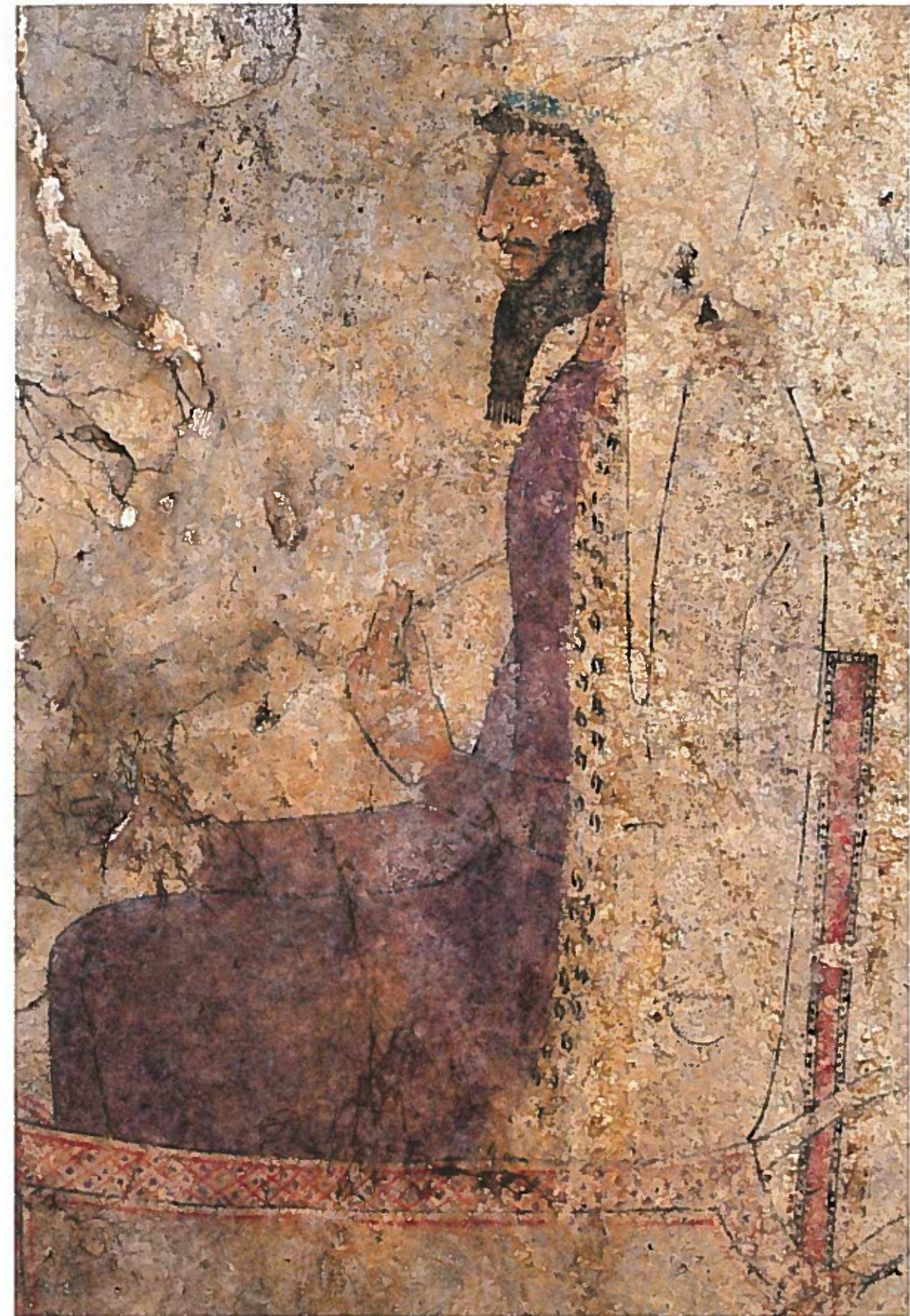
Rekonstruktion der Südostecke der Grabkammer. Auf dem Türsturz ein Raubtierpaar dargestellt (A. Hartmann)

Kaynakça / Bibliography / Bibliographie

- T. Anlağan, *An Urartu Belt in the Sadberk Hanım Museum*, Palmer 2, 1998, 51-74.
- B. Borchhardt, 'Narrative Ereignis- und Historienbilder im mediterranen Raum von der Archaik bis in den Hellenismus' in: M. Bietak and M. Schwarz, (eds.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter*. Internationales Kolloquium. 29.-30. Juli 1997 im Schloss Haindorf, Lanenlois (Vienna 2002) 81-136.
- Ph. Brize, *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst* (Würzburg 1980)
- Ph. Brize, *Samos und Stesichoros. Zu einem früharchaischen Bronzeblech*, *Athenische Mitteilungen* 100, 1985, 53-90.
- Ph. Brize, *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae*. IV Volume (1988) 186-190..
- N. Cahill (ed.), *Lydians and their World*. Exhibition Catalogue. 19. Februar - 15. Mai 2010, Yapı Kredi Vedar Nedim Tör (Istanbul 2010)
- N. Cahill, *Taşkule: A Persian Period Tomb near Phokaia*, *American Journal of Archaeology* 92, 4, 1988, 481-501.
- J. Curtis/ N. Tallis, (eds.) *Forgotten Empire. The World of Ancient Persia* (London 2005).
- R. Fleischer, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon*. Beiheft der *Istanbuler Forschungen* 34 (Tübingen 1983).
- B. Goldman, *The Persian Saddle Blanket*. In: *Studia Iranica* (Louvain), 13, 1984, 7-18.
- W. Henkelmann, *Exit der Posaunenbläser. On Lance-guards and lance-bearers in the Persepolis Fortification Archive*, *Arta* 2002.007, 1-35. (<http://www.achemenet.com/ressources/enligne/arta/pdf/2002.007.pdf>)
- B. Jacobs, *Griechische und persische Elemente in der Grabkunst Lykiens zur Zeit der Achämenidenherrschaft*. *Studies in Mediterranean Archaeology* vol. 78. (Jonsered 1987)
- H. Kökten Ersoy, *Two wheeled vehicles from Lydia and Mysia*. *Istanbuler Mitteilungen* 48, 1998, 107-33.
- C. Krüger, *Der fliegende Vogel in der antiken Kunst bis zur klassischen Zeit* (Phd Thesis Quakenbrück, 1940)
- O. P. V. L' von Basirov, *Achaemenian Funerary Practice in Western Asia Minor*, In: T. Bakır (ed.), *Achaemenid Anatolia. Proceedings of the First International Symposium on Anatolia in the Achaemenid Period in Bandırma 15-18 August 1997* (Leiden 2001) 101-107.
- M. J. Mellink, *Excavations at Karataş-Semayitık and Elmalı, Lycia*, 1971. *American Journal of Archaeology* 76, 1972: 257-69.
- M. Nollé, *Denkmäler vom Satrapensitz Daskyleion: Studien zur graeco-persischen Kunst* (1992).
- J. Pollard, *Birds in Greek Life and Myth* (1977).
- N. Sekunda, *Anatolian war-sickles and the coinage of Etenna* In: R. Ashton, (ed.), *Studies in Ancient Coinage from Turkey* (London 1996) 7-17.

Verbindung mit reichen Ritzungen, einen Relieffekt zu erzeugen (Abb. 10a-b. 28). Die Pferdekörper sind mit dynamisch geschwungenen Konturen wiedergegeben, wie auch die Pferdebeine mit leichten Rundungen im Umriss modelliert sind. Das Fischgrätenmuster des Zaumzeugs ist sorgfältig gemalt. Andererseits ist bei einigen Figuren eine undifferenzierte Darstellungsweise zu beobachten. So ist das Zickzackmuster der skythischen Reiterhosen beispielsweise weder geritzt noch polychrom gestaltet. Ebenso sind die Frauenfiguren nur skizzenhaft, ohne farbliche Differenzierung wiedergegeben (Abb. 25).

Die typischen Profile können nur bei wenigen gut erhaltenen Gesichtern gesehen werden. Die Figuren haben, anders als die schrägen Profile der Köpfe von Kızılbel, steile Profile. Die großen mandelförmigen Augen zeigen in der Mitte eine schwarze Iris. Einige Figuren mit vogelartigen Gesichtern, die große vorspringende Nasen und Augen zeigen (Abb. 24), sind wohl das Werk eines weniger erfahrenen Malers. In dieser Hinsicht sind sie mit den Kriegern der Terrakottareliefs aus Pazarlı zu vergleichen (Summerer 2008a). Bei der bestgemalten Figur des ganzen Schlachtfrieses weicht die Wiedergabe des Auges von den anderen Figuren ab: Es ist vorne offen, wobei die oberen Augenwimpern lang sind. Die große Iris ist ans offene Ende des Auges gesetzt (Abb. 43). Diese Darstellungsweise folgt einer stilistischen Entwicklung, die in der frühklassischen Periode der griechischen Kunst aufkommt (Summerer 2007b). Sein Profil mit der vertikale verlaufender Stirn Nasenlinie, leicht vortretender Stirn und etwas überhängender Nasenspitze sowie schwerem Kinn erscheint auch bei den Köpfen auf den Reliefs von Persepolis (Abb. 8. 42), auf einem fragmentarischen Vasenbild aus Gordion (Abb. 40) und auf den Wandmalereien von Karaburun (Abb. 41). Aufgrund der unstimmigen Proportionen und unterschiedlichen Stilmerkmalen ist zu vermuten, dass zwei verschiedene Vorbilder in dieser Figur kombiniert werden, um ein konventionelles Bildmodell zu aktualisieren. Die Tatarlı-Holzmalereien entsprechen allgemein der sog. Graeco-persischen Kunst Anatoliens aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhundert v. Chr. Auf der anderen Seite gibt es auch archaische Elemente, insbesondere bei den Waffentänzern (Abb. 2), dem Geryoneus-Fries (Abb. 18. 18a-b), vielleicht auch bei dem schlecht erhaltenen Opferfries (Abb. 35), die der archaisch ostgriechischen Kunst verpflichtet sind. Die Vögel des Geryoneus-



41 Karaburun mezar odası: alay sahnesinden ayrıntı
Detail from the convoy frieze of the Karaburun tomb
Detail vom Prozessionsfries des Karaburun-Grabs (R. Hessing)

Streaming out from the North Pontic steppe by the end of the 7th Century BC, the nomadic horse tribes entered the eastern Carpathian basin and settled in Alföld, where they were in the immediate proximity to the Hallstatt culture, and where such tomb chambers were widespread.

Additionally, in the 6th and 5th century BC, the Scythian material culture (animal style objects, weapons, harnessing objects) was somehow adopted by peoples around the Eastern Alps, from Moravia and Lower Austria in the north to Slovenia in the south. Therefore, in the absence of other convincing explanations, some scholars have gone so far as to argue that the demolition of high settlements in the Eastern Alps during the Hallstatt period was caused by Scythian raids. In addition, advocates of this view claim that the Scythian raids were also responsible for the current lack of archaeological evidence on 6th century Western Hungary.

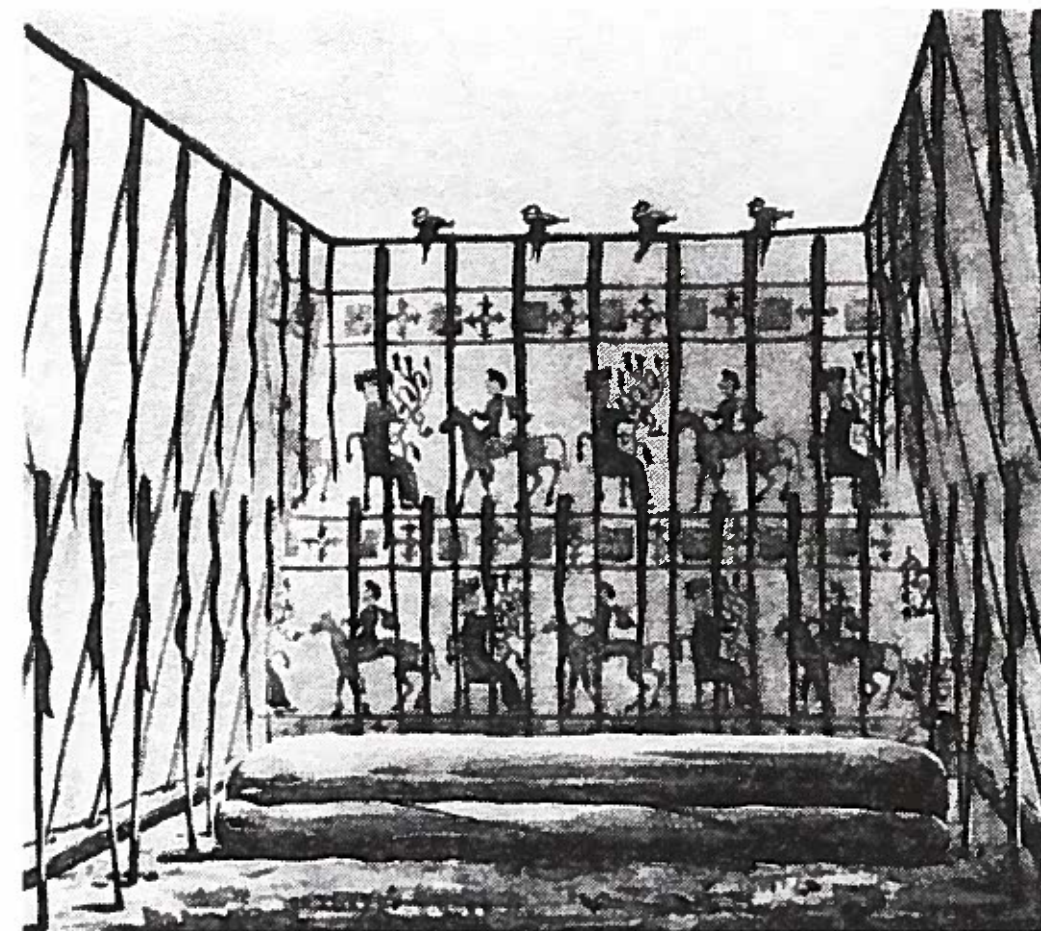
In line with this explanation, it is also argued that during the same approximate time period the Scythian hordes also caused the destruction of the hill forts of the late Lusatian culture in Northern Moravia, Silesia and Lesser Poland. Although some supposedly Scythian arrowheads have been cited as evidence for this explanation, proponents of this view have not taken into account the fact that the defenders of the hill forts also used such arrowheads. Additionally, the Scythian Gold Hoard from Vettersfelde did not, as it has been claimed, belong to the burial chamber of a Scythian military commander who headed the Scythian tribes raiding in Silesia. Despite the Northern Pontic origin of the finds, their location in a vessel of local type within an indigenous Lusatian settlement clearly points to a hidden burial (Parzinger 1993). In an effort to highlight Scythian elements and influences in Central European Hallstatt culture, some scholars have argued that the numerous drinking homes found in Hochdorf can be connected to Eastern drinking customs (Krauss, 1995, 1996) imported from the steppes.

Yet, the presence of the Scythian tribes in Central Europe could never really be proven, nor was it possible to derive the timber construction of the Hallstatt culture from the Scythian grave architecture.

Von der nordpontischen Steppe aus strömten sie spätestens im 7. Jh. v. Chr. ins östlichen Karpatenbecken ein und ließen sich im Alföld nieder, wodurch sie in unmittelbare Nachbarschaft zur Hallstattkultur gerieten, in der diese Grabkammern weit verbreitet waren. Zudem fand skythische Sachkultur (Tierstilobjekte, Waffen, Pferdegeschirrzubehör) im 6. und 5. Jh. v. Chr. vereinzelt Aufnahme in den regionalen Gruppen des ostalpinen Hallstattkreises von Mähren und Niederösterreich im Norden bis nach Slowenien im Süden. Ja, man ging sogar so weit, den Abbruch der hallstattzeitlichen Höhensiedlungen am Ostalpenrand und die danach einsetzende und bis heute nicht überzeugend zu schließende Überlieferungslücke während des 6. Jh. v. Chr. in Westungarn und angrenzenden Gebieten mit den verheerenden Folgen skythischer Kriegszüge zu erklären.

Da passte es gut ins Bild, dass annähernd zur selben Zeit auch Burgen der späten Lausitzer Kultur in Nordmähren, Klempen und Schlesien gewaltsam zugrunde gingen, wofür man ebenfalls skythische Horden verantwortlich machte, kamen in diesen Gebieten doch angeblich 'skythische' Pfeilspitzen zum Vorschein, wobei man aber übersah, dass sie auch von den Verteidigern der Höhenburgen benutzt wurden. Und der ebenfalls aus dem Lausitzer Bereich stammende skythische Goldfund von Vettersfelde war nicht etwa das Grab eines skythischen Heerführers, der an der Spitze von in Schlesien einfallenden skythischen Verbänden stand, weil die Objekte – trotz ihrer eindeutig nordpontischen Herkunft – innerhalb einer einheimischen Siedlung in einem Gefäß der Lausitzer Kultur deponiert wurden, es sich also eindeutig um einen Versteckfund handelte (Parzinger 1993). Und obwohl die angeblich skythischen Elemente und Einflüsse im Bereich der mitteleuropäischen Hallstattkultur strengerer Prüfung meist nicht standhielten, so brachte man z. B. die in Hochdorf in größerer Zahl entdeckten Trinkhörner dennoch mit einer östlichen Trinksitte und Gefäßform in Zusammenhang (Krauß 1996, 95 ff.), die aus dem Steppenraum stammen sollte. Eine Anwesenheit skythischer Verbände in Mitteleuropa konnte jedoch nie wirklich nachgewiesen werden, ebenso wenig ist eine Ableitung der hallstattzeitlichen Blockbaukammern von den skythenzeitlichen möglich.

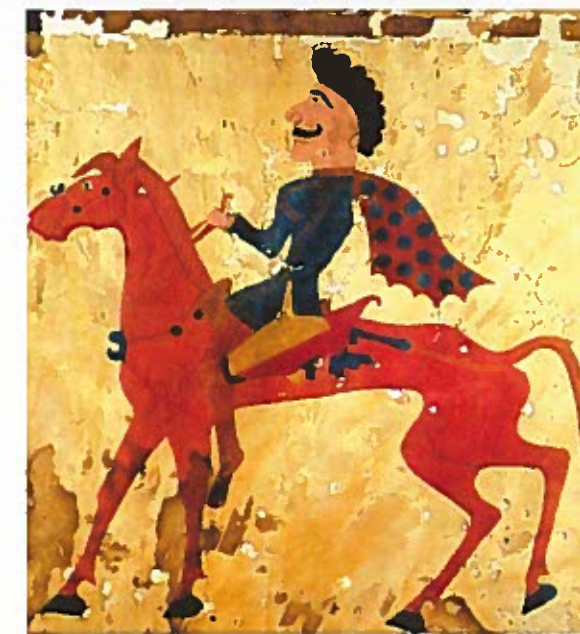
Nicht anders dürfte es sich mit dem Verhältnis der westanatolischen Kammern zu jenen des eurasischen Raumes verhalten haben, wenngleich reiternomadische Gruppen aus den Gebieten nördlich des Großen Kaukasus in Kleinasien eingefallen waren, insbesondere im frühen 1. Jt. v. Chr. So wurde mehrfach auf Zu-



5 Altay Dağları'nda Pazırık 5 mezar odasında figür frizleriyle bezenmiş halının özgün konumu gösteren rekonstrüksiyon
Reconstruction of the original position of the carpet adorned with figure friezes from the chamber of Kurgan 5 Pazyryk in the Altai Mountains
Rekonstruktion der ursprünglichen Position des mit Figurenfriesen verzierten Teppichs aus der Grabkammer von Kurgan Pazyryk 5 im Altai-Gebirge
(Rudenko 1953)



2



3